T H E   U N I V E R S I T Y   O F   A L B E R T A

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: DIETLINDE ROHARDT

TITLE OF THESIS: DIE GESTALT DES DICHTERS IN HOFMANNSTHALS DICHTERISCHEN WERKEN UND IN SEINEM THEORETISCHEN SCHRIFTTUM.

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED: M.A.

YEAR THIS DEGREE GRANTED: 1983

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

DIE GESTALT DES DICHTERS IN HOFMANNSTHALS DICHTERISCHEN WERKEN UND IN SEINEM THEORETISCHEM SCHRIFTTUM

by

© DIETLINDE ROHARDT

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES
AND RESEARCH IN PARTIAL FULFILMENT OF THE
REQUIREMENTS FOR THE DEGREE
OF MASTER OF ARTS
IN GERMAN LITERATURE

DEPARTMENT OF GERMANIC LANGUAGES
EDMONTON, ALBERTA

SPRING, 1983

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled DIE GESTALT DES DICHTERS IN HOFMANNSTHALS DICHTERISCHEN WERKEN UND IN SEINEM THEORETISCHEN SCHRIFTTUM submitted by DIETLINDE ROHARDT in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts.

ABSTRACT

This thesis analyzes the relationship between the theoretical works of the poet and his poetry. It aims at identifying the conformities and discrepancies between his theoretical work (=thinking) and his poetry (=acting). In order to arrive at the best possible result, Hofmannsthal's literary work has to be examined in a chronological way. After Hofmannsthal turned away from lyrical poetry, one cannot find a further radical change. His literary work can therefore be divided into two main periods: the early opus and the late opus.

The early opus is characterized by "Lebensgewinnung". The confrontation with the contemporary poets brings Hofmannsthal to the conclusion that behind the superficial, dead life an effective and lively life can be found. This lively, effective life is used by the poet to form his poetry. The question of a relationship between art and life finds a dual answer. On one hand the poet uses art as a means to keep the real life away from himself, on the other hand it is a means for him to join life. In poetry this synthesis is never reached.

The late opus of Hofmannsthal is dominated by "Lebensbewältigung". In times of chaos, the poet has to see himself more than ever as a bringer of harmony in order to free men from the burden of the unrelated phenomena of life. The poet asks for lasting relations in order to give life sense. In the

mystery plays this relation with the divine order becomes apparent. In the operas based on classic themes, the "Lebensbewältigung" is shown in the conversion to a purified mankind. In the comedies the institution of marriage is praised in the context of a seigneural order.

The discrepancy between the theoretical work and poetry results from the fact that the poet does not connect the appearances of life in the present, but instead those of the past. Therefore his poetry has no direct impact on the present.

INHALTSANGABE

In der vorliegenden Arbeit wird untersucht, wie sich die theoretischen Äusserungen des Dichters zu den Aussagen in seiner Dichtung verhalten. Das Ziel der Arbeit besteht darin, Übereinstimmungen und Diskrepanzen zwischen theoretischem Schrifttum (=Denken) und dichterischem Werk (=Tun) zu finden. Um zu möglichst genauen Ergebnissen zu kommen, muss Hofmannsthals Werk zeitimmanent, d.h. chronologisch untersucht werden. Weil es nach der Abkehr von der Lyrik bei Hofmannsthal keinen durchgreifenden Wandel mehr gibt, kann sein Werk in zwei Schaffensperioden unterteilt werden:in Frühwerk und in Spätwerk.

Das frühe Schaffen Hofmannsthals steht unter dem Zeichen der Lebensgewinnung. Die Auseinandersetzung mit den Zeitgenossen bringt Hofmannsthal zu der Erkenntnis, dass sich hinter dem scheinhaften, toten Leben ein wirksames, lebendiges Leben verbirgt, das dem Dichter zur Gestaltung in der Dichtung gegeben ist. Auf die gestellte Frage nach einer Verbindung von Kunst und Leben ergibt sich eine zweideutige Antwort: Die Kunst ist dem Dichter ein Mittel, das Leben von sich abzuhalten und gleichzeitig ein Mittel, sich dem Leben zu verbinden. In der Dichtung wird die Synthese von Kunst und Leben nicht erreicht.

Das späte Schaffen Hofmannsthals steht unter dem Zeichen der Lebensbewältigung. In Zeiten des Chaos muss sich der Dichter mehr denn je als Künder von Harmonie verstehen,

damit der Mensch von der Last der unzusammenhängenden Erscheinungen des Lebens befreit wird. Der Dichter fragt nach gültigen Bindungen, um dem Leben einen Sinn zu geben. In den Mysterienspielen wird die Bindung an die göttliche Ordnung offenbart. In den antiken Opern wird die Lebensbewältigung in der Verwandlung zum geläuterten und gereinigten Menschentum offenbart. In den Lustspielen wird im Rahmen einer seigneuralen Ordnung die Institution der Ehe gepriesen.

Eine Umstimmigkeit zwischen theoretischem und dichterischem Werk ergibt sich dadurch, daß der Dichter nicht die Erscheinungen des gegenwärtigen Lebens verknüpft, sondern die der Vergangenheit. Dadurch hat seine Dichtung keinen unmittelbaren Einfluß auf die Gegenwart.

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG

Die Beurteilungen von Hofmannsthals Dichtung sind und waren oft schwankend. Die anfängliche Begeisterung für den frühreifen "Loris" schlägt bald in ein kühles Interesse an dem Dichter um. So wird über Hofmannsthal geschrieben, daß er bei der Premiere des Dramas "Der Turm" "wie ein unbekannter Anfänger" dagestanden habe, obwohl er "bekannt war wie Österreich: eine blasse Erinnerung aus dem vorigen Jahrhundert, und die ist obendrein falsch".(1) Hofmannsthals Zeitgenosse George wirft dem Dichter vor, daß er mit der Abkehr von der Lyrik "vom Tempel" auf "die Straße" gekommen sei, und eine schlechtgesinnte Kritik sagt sogar: "er wäre ein großer Dichter gewesen, wenn er mit fünfundzwanzig Jahren gestorben" wäre. (2)

Ein positives Interesse an Hofmannsthals Dichtung setzt mit der Veröffentlichung des "Ad me ipsum" im Jahre 1930 ein, und vor allem nach dem Erscheinen der "Gesammelten Werke in Einzelausgaben" in den fünfziger Jahren. So weist Hanna Weischedel in ihrer Dissertation über Hofmannsthal 1957 nach, daß er "nicht der lebensfremde Ästhet und traumverhaftete Dichter war, zu dem eine mißverstehende Kritik ihn machen wollte", (3) sondern "die Probleme eines ganzen Zeitalters" erfaßt und der "Versuchung" widersteht, "in die Zeitlosigkeit mythischen Erlebens auszuweichen".(4)

Die unterschiedlichen Beurteilungen von Hofmannsthals Schaffen sind zum größten Teil auf den Dichter selbst zu-

rückzuführen. Zwar gibt es zahlreiche Bemerkungen über die Aufgaben des Dichters, doch meistens handelt es sich dabei um bruchstückhafte Notizen, die sich nicht fraglos aus sich selbst verstehen. In diesem Zusammenhang weist auch Rolf Tarot darauf hin, daß die "Terminologie" des "Ad me ipsum" bei seinen Interpreten eher "Verwirrung" als Klärung hervorrufe, weil "sie im höchsten Maße interpretationsbedürftig" sei. (5)

Die Veröffentlichung des "Ad me ipsum", mit dessen Aufzeichnung Hofmannsthal 1916 begann, um auf die innere Einheit seines Werkes zu verweisen, führt zum "Problem der Methodenfrage" (6), denn die rückwirkenden Deutungen des "Ad me ipsum" schließen eine werkimmanente Interpretation aus.

Dies mag der Grund sein, weshalb es so wenige Gesamtdarstellungen (7) von Hofmannsthals Werken gibt. Gerade die Veröffentlichung des "Ad me ipsum" führt dazu, daß sich die Literaturforscher auf einzelne Gebiete konzentrieren: So haben Ernst Robert Curtius und Wilhelm Emrich vorwiegend in dem Gebiet der Geistesgeschichte geforscht, Herrmann Rudolph und Rolf Tarot mögliche Daseinsformen des Dichters untersucht, Paul Requadt und Margit Resch in der Symbolforschung gearbeitet, Richard Alewyn und Günther Erken in der Textinterpretation gewirkt. Man kann jedoch nicht mit Sibylle Bauer übereinstimmen, daß sich diese Arbeiten auf den einzelnen Gebieten "ohne Schwierigkeiten ergänzen und korrigieren", (8) vielmehr muß man sie mit Rolf Tarot als "dif-

fuse Konturen eines Gesamtbildes" (9) bezeichnen.

Nicht zuletzt ergibt sich die Schwierigkeit einer Gesamtdarstellung von Hofmannsthals Schaffen aus der Ideenfülle, die sein Werk beherrscht. So steht das Frühwerk zum Beispiel unter dem Einfluß Nietzsches, während das Spätwerk von den Vorstellungen Platons geprägt ist. Es ist anzunehmen, daß die frühe Auseinandersetzung mit den Philosophen Hofmannsthal zu seinem einzig großen Thema bringt: zum "Leben". Um die Verbindung von Kunst und Leben dreht sich das gesamte Schaffen Hofmannsthals. Dabei steht das Frühwerk unter dem Thema der Lebensgewinnung, das Spätwerk unter dem Thema der Lebensbewältigung.

Die Aufgabenstellung dieser Arbeit umfaßt folgendes:

1. Es soll im theoretischen Schrifttum, das sich aus Aufsätzen, Essays, Reden, Briefen und Tagebuchnotizen zusammensetzt, untersucht werden, was der Dichter über seine Tätigkeit aussagt.

2. Es soll entsprechend in der Dichtung untersucht werden, was der Dichter wirklich tut.

Die vorliegende Arbeit entsteht also aus der Fragestellung, wie sich Hofmannsthals theoretische Äußerungen über den Dichter zu denen in seinen dichterischen Werken verhalten.

Das Ziel der Arbeit besteht darin, Übereinstimmungen oder Unstimmigkeiten zwischen "Denken" und "Tun" des Dichters aufzufinden. Um möglichst genaue Ergebnisse zu erhalten, muß Hofmannsthals Schrifttum und Dichtung zeitimmanent

untersucht werden.

In der vorliegenden Arbeit wird weitgehend, d.h. solange es möglich ist, auf die bruchstückhaften Aussagen des "Ad me ipsum" sowie auf andere unverständliche Notizen verzichtet. Die Interpretationsbedürftigkeit des "Ad me ipsum" hat in der Gesamtdarstellung bisher dazu verführt, Hofmannsthals Dichtung ergänzend und deutend auf die theoretischen Aussagen hin zu untersuchen. Aus diesem Grunde gibt es bisher keinen unmittelbaren Vergleich zwischen dem theoretischen Schrifttum und dem dichterischen Werk.

I. 1. EPOCHE. 1891 - 1899
DER DICHTER UND SEIN VERHÄLTNIS ZUM LEBEN

1. Magie und Präexistenz

Die Aussagen Hofmannsthals über den Dichter sind zahlreich und doch verschweigen sie vieles. Schon im ersten Jahr seines frühen Schaffens notiert er 1891 in den Aufzeichnungen: "Dichter und Nichtdichter scheiden ist gerade so unmöglich, wie die sieben Regenbogenfarben trennen oder sagen: Hier hört das Tier auf, und hier fängt die Pflanze an. Was wir 'Dichter' nennen, ist etwas willkürlich Abgegrenztes, wie gut und böse, warm und kalt, groß und klein, billig und teuer; jeder Wechsel in den Zeitverhältnissen kann da, wie Mikroskop oder Fernrohr, alle Proportionen verrücken; wo bleibt dann der 'Dichter von Gottes Gnaden'? In der Natur gibt es nichts Festes, Begrenztes, nur Übergange". (RA III, S. 322). Das für den Dichter Charakteristische ist bei Hofmannsthal nicht exakt definiert, weil die Eigenheiten des Dichters abhängig sind von der Zeit und den Umständen. Die Funktion des Dichters richtet sich nach den zeitlichen Verhältnissen. "Dichter" ist kein absoluter Begriff ("Gottes Gnaden"), sondern ein willkürlich und subjektiv abgegrenzter. Die Definition des "Dichters" beziehungsweise "Nichtdichters"

hängt vom selbstbezogenen, selbstgewählten Standpunkt des Beobachters ab, der wiederum sein Urteil ändern kann und wird, wenn mit den Zeitverhältnissen die Maßstäbe wechseln.

Hier stellt sich die Frage nach der Zeit und ihren Verhältnissen, eine Frage, die für das Werk Hofmannsthals sehr wichtig und bedeutend ist. Historisch und politisch gesehen liegt die Donaumonarchie in ihren letzten Zügen: "Der imperiale Machtabbau der Monarchie ist nicht zu leugnen: Ausscheiden aus dem Reich und Verlust Venetiens 1866, Ausgleich mit Ungarn 1867, Wirtschaftskrise 1873, die Ankündigung der böhmischen Wirren mit ihren Auswirkungen auf den slawischen Bevölkerungsteil, was zu einer Erschütterung der Stellung Österreich-Ungarns auf dem Balkan führt und die sich jetzt schon abzeichnende unvermeidbare Todfeindschaft Rußlands[(10)]". Während die "äußere Machtstellung der Monarchie im Schutz einer mit den klassischen Mitteln hinlänglich vertrauten Diplomatie und einer schlagkräftigen Armee" noch weitgehend unangetastet ist, lassen sich die ersten Verfallserscheinungen im Staatsorganismus selbst aufweisen: "Die Slawenfrage als zukünftig nicht mehr zu verharmlosendes Problem wird vom deutschen Bürgertum als Klassen- und Rassenfrage behandelt... Die achtziger Jahre stehen ganz im Zeichen der Herrschaft des Liberalismus, in der das deutsche Bürgertum noch einmal sein ganzes völkisches Selbstbewußtsein zu entfalten versucht und dabei als unmittelbare Folge von Königgrätz seine eigene Aufsplitterung betreibt" [(11)].

In dieser wirren Zeit schreibt Hofmannsthal seine ersten lyrischen Werke. Es ist oft darauf hingewiesen worden, daß diese von der "müden Melancholie" [12] des fin de siècle zeugen. Wenn auch Hofmannsthal sich in dieser Zeit weder in seiner Dichtung noch im persönlichen Leben am politischen Geschehen aktiv beteiligt, so soll doch an dieser Stelle betont werden, daß der Zusammenbruch der Donaumonarchie, der Hofmannsthals späteres Schaffen in äußerstem Maß bestimmt, nicht ganz plötzlich kam. Dieses anfänglich unpolitische Verhalten ist nicht zuletzt auf sein junges Alter (17 Jahre) zurückzuführen. Wenn Hofmannsthal am Anfang seines Schaffens der Bezug zur politischen Wirklichkeit noch fehlt, so hat er sich doch stets mit den Zusammenhängen des Lebens und der Welt beschäftigt. Zeugnis davon geben seine ersten Gedichte: Was ist die Welt? (1890) [13]

Was ist die Welt? Ein ewiges Gedicht,
Daraus der Geist der Gottheit strahlt und glüht,
Daraus der Wein der Weisheit schäumt und sprüht,
Daraus der Laut der Liebe zu uns spricht...
(GDI, S. 86)

Die Welt ist für den sechzehnjährigen Hofmannsthal ein Rätsel, "ein Buch, das du im Leben nicht ergründest" (GDI, S. 86). Das Geheimnisvolle, Unergründliche der Welt hat Hofmannsthal zeit seines Lebens beschäftigt. Für ihn als Lyriker ist die Welt ein Ganzes, an dem das lyrische Ich teilhat. Von den wirklichen Dingen hat er allenfalls eine Ahnung, wie es in dem Gedicht "Verheißung" (GDI, S. 99) zum Ausdruck kommt: "Hörst Du nicht die leise Mahnung,

warmen Lebensfrühlings Ahnung?" Die Wirklichkeit hat noch keinen Eingang in Hofmannsthals dichterisches Schaffen gefunden: "Zum Traume sag ich: 'Bleib bei mir, sei wahr!' und zu der Wirklichkeit: 'Sei Traum, entweiche!'" (GDI, S. 91)

Wie also sieht die traumhafte wirklichkeitsfremde Welt des Dichters aus? Leben ist für Hofmannsthal "Bewußtsein, Seelenleben höheren Sinnes: Erkenntnis des Zusammenhangs der Dinge" wie er es 1890 in seinen Aufzeichnungen notiert (RA III, S. 315). Das Leben, beziehungsweise die Welt, wird von Hofmannsthal in zwei Kategorien geteilt. Da ist das gemeine, farblose, erstarrte, wirklichkeitsbezogene Leben, hinter dem sich dem Dichter ein tiefer liegendes, lebendiges, wahrhaftiges Leben offenbart. Da ist Wirklichkeit und Traum, da ist Konkretes und Abstraktes. Erst im abstrakten, traumhaften Leben erlebt der Dichter die Ordnung der Dinge und die Harmonie der Welt, einer Welt, die sich im konkreten, wirklichkeitsbezogenen Leben als zerrissen und chaotisch erweist.

Nun steht es jedoch dem Dichter zu, "Förderer dieser Erkenntnis" (RA III, S. 315) von den höheren Dingen des Lebens zu sein, und damit stellt sich die Frage nach den Zusammenhängen zwischen Dichter und dem Seelenleben höheren Sinnes. Ist der Dichter ein Magier?

Hofmannsthal beantwortet diese Frage 25 Jahre später in seinem Selbstbekenntnis "Ad me ipsum" (1916): "Am Anfang war pure Magie". Magie ist die Fähigkeit, Verhältnisse mit Zauberblick zu ergreifen: sie hebt die Grenzen des Lebens

auf, sie vereint Gegensätze, weil sie "antizipierter Weltbesitz" ist (RA III, S. 609). Nur unter diesem Aspekt lassen sich Hofmannsthals früheste Äußerungen über den Dichter deuten, wenn er von diesem sagt: "Was er Erstarrtes berührt, erweckt er zum Leben". (RA III, S. 338)

Den Zustand dieser erhöhten Augenblicke bezeichnet Hofmannsthal in seinem Selbstbekenntnis auch noch mit einem anderen Begriff: "Präexistenz" (RA III, S. 599).

Um den Begriff der Präexistenz ist in der Literaturwissenschaft viel gerätselt worden(14), so daß hier nur kurz das Notwendigste gesagt werden soll. Von Präexistenz spricht Hofmannsthal im "Ad me ipsum" als "glorreichem aber gefährlichem Zustand", "Ihre Qualitäten: frühe Weisheit..., Weltbesitz..., Auserlesenheit..., Angehöriger einer höchsten Welt...- geistige Souveränität: sieht die Welt von oben" (RA III, S. 605).

Im dichterischen Werk stellt Hofmannsthal die Problematik der Präexistenz am eindrucksvollsten in dem lyrischen Drama "Der Tor und der Tod" dar: Durch die vorweggenommene Anschauung des Lebens ist dieses dann gefährdet, wenn die Dinge wirklich sind. Erst im Angesicht des Todes erkennt der Ästhet Claudio die erste volle Begegnung mit dem wirklichen Leben.

Hanna Weischedel hat in ihrer Dissertation über Hofmannsthal richtig erkannt, daß die Dichtungsgestalten (z.B. in "Gestern", "Tor und Tod") "mögliche Antworten auf eigene Lebensfragen" (15)des Dichters sind und nicht exakte

Spiegelbilder von je gleichzeitigen Lebenshaltungen. Wenn Hofmannsthal sich in diesem Fall mit Claudio identifiziert hat, so verwirft er gleichzeitig dessen Weg: nämlich aus der Ich-Befangenheit nicht ins wirkliche Leben zu kommen; sich nicht mit dem rein ästhetischen Erleben und Genießen zu begnügen, da diese Lebensweise unwiderruflich zum Tode führt.

Wenn Hofmannsthal als Dichter die ästhetische Lebensmöglichkeit im "Tor und Tod" verwirft, stellt sich die Frage, wie er das lyrische traumhafte Leben in Beziehung zum realen, wirklichkeitsbezogenen Dasein sieht. Hofmannsthal schreibt am 6. September 1892 an seinen Freund Edgar Karg von Bebenburg:

> Ich fühle mich während meiner Reise meist nicht wohl: mir fehlt die Unmittelbarkeit des Erlebens: ich sehe mir selbst zu leben zu, und was ich erlebe, ist mir wie aus dem Buch gelesen; erst die Vergangenheit verklärt mir die Dinge und gibt ihnen Farbe und Duft. Das hat mich wohl auch zum Dichter gemacht, dieses Bedürfnis nach dem künstlichen Leben, nach Verziehrung und poetischer Interpretation des gemeinen und farblosen.(16)

Am gleichen Tag schreibt er noch:

> Es ist meine gute und schlechte, überhaupt meine wesentliche Gewohnheit, nach Menschen zu suchen und über Menschen zu reflektieren. Mit der Natur kann ich nichts anfangen.(17)

Und ein halbes Jahr später schreibt er am 7.2.93 an den gleichen Freund:

> Ich habe ein Bedürfnis, nach den vielen Büchern einmal die lebendigen Bücher, die Menschen, ein wenig aufzu-

blättern."[18]

Im ersten Briefzitat bekennt sich Hofmannsthal eindeutig zum ästhetischen Leben, wenn er das reale Dasein in ein künstliches hochstilisiert. Im gleichen Moment schreibt er über den Menschen, den normalen, alltäglichen, unkünstlichen, wirklichen Menschen, der ihn interessiert und seine Gedanken beschäftigt. Wie verhält sich dieser Mensch zum Ästheten? Hofmannsthal schwankt in der Beurteilung seiner selbst und seiner Aufgabe: soll er sich als Dichter zum künstlichen Leben oder zum wirklichen Leben bekennen? Denn nicht anders als dieses ist seine gegensätzliche Beurteilung einer guten beziehungsweise einer schlechten Gewohnheit zu verstehen. Hofmannsthal scheint die Gefahren des ästhetischen Lebensweges zu kennen (s. "Tor und Tod"), kann sich aber ein halbes Jahr später noch nicht vom Ästhetischen lösen.

Man kann jedoch davon ausgehen - und dieses wird im dritten Briefzitat deutlich - daß Hofmannsthal sich mit dem wachsenden Interesse am wirklichen Menschen vom rein ästhetischen, kontemplativen und deshalb passiven Dasein lösen will. An dieser Stelle soll deshalb die Beziehung des Dichters zum Ästhetizismus untersucht werden.

2. Ästhetizismus

Es ist bemerkenswert, daß Hofmannsthal erst nach 25 Jahren in der Lage ist, sein Jugendwerk zu deuten. Offensichtlich ist es, daß Hofmannsthal sich von seiner Zeit miß- und unverstanden fühlte, wie es u.a. in einem imaginären Brief an Carl Burckardt aus dem Jahre 1927 im "Ad me ipsum" deutlich wird:

> Ihr Brief hat mich gerührt - es hat mich gerührt, wie vieles Sie fühlen, erkennen - und daß Sie dieses Jugendoeuvreein so berühmtes als unverstandenes nennen... Ich staune, wie man es hat ein Zeugnis des l'art pour l'art nennen können - Wie hat man den Bekenntnischarakter, das furchtbar Autobiographische daran übersehen können? (RA III, S. 623)

Obwohl das "Ad me ipsum" bereits 1916 von Hofmannsthal aufgezeichnet wurde, um zum besseren Verständnis seines dichterischen Schaffens beizutragen, wird es offensichtlich ein Jahrzehnt später immer noch nicht im Sinne Hofmannsthals gedeutet.

Es ist deshalb anzunehmen, und dafür spricht auch die komplizierte Terminologie sowie der stets wiederholte Inhalt, daß Hofmannsthal das "Ad me ipsum" in erster Linie für sich selbst geschrieben hat, - eben, um eine Beziehung und Verbindung zwischen frühem Schaffen und späterem dichterischen Werk herzustellen.

Das Mißverständnis zwischen Hofmannsthal und seiner Zeit beruht nicht zuletzt auf der schwankenden Ansicht des Dichters: Kunst um der Kunst willen oder Kunst um des Le-

bens willen; ästhetische oder ethische Gestaltung in der Dichtung.

In den frühen Aufsätzen und Essays hat sich Hofmannsthal vorwiegend distanziert zum absoluten, ausschließlichen Ästhetizismus geäußert. So heißt es zum Beispiel im Pater-Essay von 1894:

> In diesen imaginären Porträts ist etwas zur Vollendung getrieben, womit wir alle uns in einer fast ungesunden Weise häufig im kleinen abgeben: aus den hinterlassenen Kunstwerken einer Epoche ihr Seelenleben bis zum Spüren deutlich zu erraten. Wir sind fast alle in der einen oder anderen Weise in eine durch das Medium der Künste angeschaute, stilisierte Vergangenheit verliebt. Es ist dies sozusagen unsere Art, in ideales, wenigstens idealisiertes Leben verliebt zu sein. Das ist Ästhetismus, in England ein großes berühmtes Wort, im allgemeinen ein übernährtes und überwachsenes Element unserer Kultur und gefährlich wie Opium. (RA I, S. 195).

Die Gefährlichkeit des absoluten, des reinen Ästhetizismus hat Hofmannsthal in dem "Bewußt-Einseitigen", "Systematischen" (RA I, S. 196) dieser Art der Kunstgestaltung erkannt. In diesem Sinne erweist sich die nur-ästhetische Darstellung als "unmoralisch" (RA I, S. 196) und damit unzulänglich. Reiner Ästhetizismus ist passiv und kontemplativ. Er weist auf ein gegebenes Bild vom Leben, ohne die Erscheinungen des wirklichen Lebens selbst zu berücksichtigen. In diesem Sinn ist die Darstellung des absoluten Ästhetizismus einseitig überzüchtet, ohne Wirkung auf die Masse, denn: "wenn die Denkenden sich so verträumen, empfängt die Menge nichts". (RA III, S. 404)

Hofmannsthal verwirft den Ästhetizismus, der keine Beziehung zum Leben schafft. Seiner Ansicht nach müssen in der Kunst ästhetische und soziale Elemente miteinander verbunden, um sittlich beziehungsweise menschlich wirksam zu sein. Aus diesem Grund notiert er bereits 1893 in den Aufzeichnungen:

> Die Grundlage des Ästhetischen ist Sittlichkeit (RA III, S. 362),

und wenig später "über Berger":

> Das Grundelement des inneren Lebens ist ein fortwährendes Übertragen aus dem Ästhetischen und Sozialen ins Sittliche (RA III, S. 386).

Man kann sagen, daß Hofmannsthal eine ambivalente Beziehung zum Ästhetizismus hat: er lehnt ihn ab und kann sich doch nicht davon lösen. Es ergibt sich aus diesem Grund eine für ihn eigentümliche Bedeutung des Begriffs - sittlicher Ästhetizismus - . Hofmannsthals ambivalente Beziehung zum Ästhetizismus wird auch im dichterischen Werk deutlich. Alle frühen Dichtungsgestalten sind mehr oder weniger Ästheten, die auf Grund ihrer einseitigen ästhetischen Lebensführung nicht mit dem realen Dasein zurechtkommen.

In dem lyrischen Drama "Gestern" mangelt es Andrea am Bezug zur Vergangenheit, die er in die Gegenwart nicht einzubeziehen vermag. So sagt er:

> Das Gestern lügt und nur das Heut ist wahr!
> Laß Dich von jedem Augenblicke treiben,
> Das ist der Weg, dir selber treu zu bleiben;
> Der Stimmung folg, die deiner niemals harrt,
> Gib Dich ihr hin, so wirst du Dich bewahren.
> (GD I, S. 218)

Andrea lebt vom Augenblick und läßt sich von seinen momentanen Stimmungen treiben. Das "Gestern" hat nichts mit der Gegenwart zu tun; die Vergangenheit hat er nicht zu verantworten; nur das "Heute" ist für sein Leben ausschlaggebend.

Hofmannsthal verwirft die ästhetische Lebensmöglichkeit in diesem Drama, wenn er den "Dichter Fantasio", der das "heilige, das wirkliche Erkennen" (GDI, S. 235) erfährt, aufdecken läßt, wie die Frau von Andrea diesen mit dem gemeinsamen Freund Lorenzo betrügt, und er Andrea durch diese Erfahrung belehrt:

> Dies Gestern ist so eins mit deinem Sein,
> Du kannst es nicht verwischen, nicht vergessen:
> Es ist, solang wir wissen, daß es war.
> In meine Arme müßt ichs täglich pressen,
> Im Dufte saug ichs ein aus deinem Haar!
> Und heute - gestern ist ein leeres Wort.
> Was einmal war, das lebt auch ewig fort!
> (GDI, S. 242)

Andrea erkennt, daß er in "idealisiertes" scheinhaftes Leben verliebt war, wenn er seiner Frau vorwirft:

> Daß Du zerstört den warmen, lichten Schein,
> Der für mich lag auf der entschwundnen Zeit.
> (GDI, S. 243)

Im Angesicht dieser Erkenntnis öffnet sich für Andrea jedoch kein neuer wirklicher Lebensweg. Es ist zu spät, wenn er schließlich von den "ungetreuen Frauen" sagt:

> Und wie sie nicht verstehen, wenn sie getötet
> haben (GDI, S. 243)

Wie in dem lyrischen Drama "Der Tor und der Tod" führt auch

hier die ästhetisch-genießerische Lebensweise zum Tod, in diesem Fall zum Seelentod.

In dem Fragment "Tod des Tizian" sind die beiden Lebensmöglichkeiten, nämlich ästhetisch-passive oder wirkliche Lebensform, mit Ausnahme des "Meisters", noch nicht durchlebt worden. Die Schüler des Tizian stehen im Angesicht des bevorstehenden Todes ihres Lehrherrn an der Schwelle zwischen Kunst und Leben. Dabei eröffnet sich ihnen die Frage nach der möglichen Lebensform: das Leben durch die Kunst zu betrachten, beziehungsweise ein gegebenes Bild vom Leben zu erfahren, oder das wirkliche Dasein selbst zu erleben, zu gestalten. Mit dem Tod des Meisters Tizian müssen sich die Schüler für einen Weg entscheiden, weil sie nun auf sich selbst gestellt sind und nicht mehr dem Meister folgen können, der sie "die Dinge sehn" (GDI, S. 257) lehrte, der die Kluft zwischen Leben und Kunst längst überwunden hatte:

> Und was ein jeder nur zu träumen liebt
> Und was uns wachend Herrliches umgibt:
> Hat seine große Schönheit erst empfangen,
> Seit es durch <u>seine</u> Seele durchgegangen. (GDI, S. 256)

In dem lyrischen Gedicht "Der Tor und der Tod" verweist Hofmannsthal schließlich wieder auf die Unzulänglichkeit der einseitigen ästhetischen Lebensweise, die nur zum Tode führen kann. "Claudio" (von claudere = einschließen) lebt ein künstliches, scheinhaftes Leben. Er ist umgeben von "totem Tand", ohne menschliche, lebende und lebendige Bindungen. Erst in der letzten Stunde seines Lebens fühlt er das ungelebte Leben:

Der keinem etwas war und keiner ihm (GDI, S. 296)

Mit dem Tod als Repräsentant des wirklichen Lebens empfängt Claudio die erste volle Erfahrung des nicht-scheinhaften Lebens und nimmt dieses schließlich auf sich, wenn er sagt:

Da tot mein Leben, sei du mein Leben, Tod!
Was zwingt mich, der ich beides nicht erkenne,
Daß ich dich Tod und jenes Leben nenne? (GDI, S. 297)

Das lyrische Drama "Der Tor und der Tod" kann damit als Hofmannsthals Negierung der rein ästhetischen Lebensform verstanden werden. Die von Hofmannsthal erahnte Untergangsstimmung durchzieht das ganze dramatische Gedicht: ohne feste Bindungen oder menschliche Beziehungen hat der Mensch keine Existenzberechtigung, keine wirkliche Lebenserfahrung! Ohne soziale Werte geht das Individium unter, denn Ästhetisches ist ohne Soziales nicht denkbar. In diesem Sinn läßt Hofmannsthal seinen Ästheten Claudio sagen:

Ich will die Treue lernen, die der Halt
von allem Leben ist... (GDI, S. 290)
Ich werde Menschen auf dem Wege finden,
Nicht länger stumm im Nehmen und im Geben
Gebunden werden - ja! - und kräftig binden. (GDI, S.291)

So hat er die rein ästhetische Lebensanschauung überwunden, und mehr - er hat bereits ein Programm: soziale Werte, wie zum Beispiel Treue, müssen in das Leben mit einbezogen werden, denn ohne diese gibt es kein wahres wirkliches Erleben. In diesem Sinn schreibt Hofmannsthal im Mai 1893 an den Freund Edgar Karg von Bebenburg hinsichtlich des Dramas "Der Tor und der Tod": "Nicht wir haben und halten die Men-

schen, sondern sie haben und halten uns".(20)
Daß Claudio sterben muß, obwohl dieser schließlich soziale Bindungen als Bleibendes, Wahrhaftiges erkennt, liegt daran, daß es Hofmannsthal zu dieser Zeit nur um die Gestaltung der Lebensprobleme geht und nicht um deren Bewältigung. Denn: es ist die "Aufgabe des Künstlers, die Lebensprobleme darzustellen, nicht sie zu lösen". (RA III, S. 365)

Wenn Hofmannsthal von seiner Jugenddichtung, und hier insbesondere am "Tor und Tod" gelernt hat, daß der Mensch nur mit sozialen Bindungen lebensberechtigt, lebensfähig ist, so stellt sich die Frage, was der Dichter eigentlich unter "Leben" versteht, - wie man es seiner Ansicht nach leben soll, und vor allem, wie er es als Dichter gestalten muß, wenn er es sich doch zur Aufgabe gemacht hat, die "Lebensprobleme" darzustellen.

3. Dichter und Leben

Im "Ad me ipsum" hat Hofmannsthal mehrmals von "Lebensverknüpfung" (RA III, S. 603) und "Durchdringen zum Sein" (RA III, S. 606) gesprochen. Es sei an dieser Stelle nochmals darauf hingewiesen, daß er von diesen Begriffen rückblickend spricht, um eine Verbindung zwischen Früh- und Spätwerk herzustellen.

Zu diesem Zeitpunkt, nämlich 1894, kann von einer Lebens-

verknüpfung im Sinne Hofmannsthals noch gar nicht die Rede sein, weil die kommenden Jahre für den Dichter ein mühsames Ringen um Lebensbewältigung sind. Ob er sich überhaupt - und damit ist natürlich seine individuelle Ansicht über das "Durchdringen zum Sein" gemeint, denn für jeden anderen ist es selbstverständlich, daß er auf diese oder jene Weise das Leben bewältigt hat - mit dem Leben verknüpft, soll an anderer Stelle erörtert werden.

Lebensverknüpfung beziehungsweise Versuche zur Lebensverknüpfung sind eines der zentralen Themen von Hofmannsthals weiterem Denken und Schaffen: "Grundproblem: Verknüpfung mit dem Leben = Durchdringen zum Sein" (RA III, S. 610)heißt es im "Ad me ipsum". Die Schwierigkeit der Lebensverknüpfung ergibt sich aus dem Begriff "Leben". "Leben" hat unendlich viel Inhalte und Bedeutungen für Hofmannsthal, und es ist oft genug in der Literaturforschung darauf hingewiesen worden, daß man diesen Begriff ob seiner Fülle bei Hofmannsthal nicht systematisch erfassen kann.[21]

Es fällt jedoch auf, daß Hofmannsthal den Begriff "Leben" meistens in der Negation beschreibt, d.h. daß Hofmannsthal das "Leben" in den Charakterisierungen beschreibt, die nicht das wirkliche Leben meinen. Da ist das idealisierte Leben, nämlich das "durch das Medium der Künste angeschaute, stilisierte" Leben der Vergangenheit; (RA I, S. 196) da ist das künstliche Leben, das sich durch moral-, zweck- und lebensfremde "Schönheit" (RA I, S. 143) auszeichnet; da ist das scheinhafte Leben, in dem lebende Wesen wie "Marionetten"

(RA III, S. 407) behandelt werden; da ist das schattenhafte Leben, in dem "fast keine Taten und Dinge, fast ausschließlich Gedanken, Stimmungen und Verstimmungen" (RA I, S. 150) erlebt werden.

Diese verschiedenen Charakterisierungen des Begriffs "Leben" werden von Hofmannsthal hauptsächlich im Zusammenhang mit anderen Dichtern und ihren Werken benutzt. So bezieht sich zum Beispiel das scheinhafte Leben auf die Menschen in Ibsens Drama: diese Ibsenschen Menschen "denken übers Denken, fühlen sich fühlen und treiben Autopsychologie" (RA I, S. 150). Dieser Ibsensche Mensch, "der künstlerische Egoist, der sensitive Dilettant mit überreichem Selbstbeobachtungsvermögen, mit wenig Willen und einem großen Heimweh nach Schönheit und Naivität" (RA I, S. 156), hat "zwischen den Menschen keinen rechten Platz und kann mit dem Leben nichts anfangen". (RA I, S. 157)

Es spricht für eine Krise in Hofmannsthals Lebensbewältigung und seiner Teilnahme als Dichter am Leben, wenn er zunächst nur weiß, was er nicht will: er lehnt den psychologischen Realismus Ibsens ab (RA I, S. 149-159), er lehnt den Ästhetizismus Swinburnes ab (RA I, S. 143-148), er lehnt das psychologische sowie ästhetische Werk von d'Annunzio ab. (RA I, S. 174-184). Überhaupt ist ihm das Leben "unsagbar schwer, tückisch und grenzenlos übelwollend". [22] Und trotzdem will er damit zurechtkommen, denn seine Aufgabe als Dichter ist es ja, das Leben zu "transponieren". (RA III, S.400) Von der Krise in Hofmannsthals Denken und Tun erzählen auch

die mutlosen und niedergeschlagenen Eintragungen im Tagebuch: "Ich mir selber so nichts, so unheimlich" (RA III, S. 401) oder "sehr große Depression" (RA III, S. 401). Die dichterische Produktion ist zu dieser Zeit (um 1895) fast völlig eingestellt, und alles essayistische Schaffen erscheint trostlos.

Zeugnis von dieser niedergeschlagenen Phase Hofmannsthals, von dem mühsamen Zurechtkommen mit dem Leben, gibt vor allem der Briefwechsel mit Leopold von Andrian: "Ich bin immer noch oder immer wieder so unbegreiflich niedergeschlagen. Ich versuche es, alte Wege aufzusuchen oder Menschen, mit denen ich früher hab' etwas anfangen können", schreibt Hofmannsthal an seinen Freund im Februar 1895.

In diesem Briefauszug wird mit den Worten "alte Wege" und "früher" noch einmal klar, daß Hofmannsthal vorher (bis 1893) anders dachte, als er im präexistenten, erhöhten Zustand ein Welt-Ganzes erahnte, daß sich also seitdem in seinem Leben etwas geändert hat, das er jetzt geistig noch nicht fassen kann.

Hier stellt sich nun die Frage, was für Hofmannsthal im Leben überhaupt faßbar ist, denn die vielen abgelehnten, weil künstlichen Lebenshaltungen geben keinerlei Aufschluß über seine individuelle Lebenserfassung. In dem Aufsatz über "Maurice Barrès" hieß es 1891 - und soweit muß man zurückgehen, um eine positive Äußerung des Dichters hinsichtlich des Lebens zu finden: -

> Uns pflegt Glaube und Bildung, die den Glauben ersetzt, gleichmäßig zu fehlen. Ein Mittelpunkt fehlt, es fehlt die Form, der Stil. Das Leben ist uns ein Gewirre zusammenhangsloser Erscheinungen; froh, eine tote Berufspflicht zu erfüllen, fragt keiner weiter. Erstarrte Formeln stehen bereit, durchs ganze Leben trägt uns der Strom des Überlieferten. Zufall nährt uns, Zufall lehrt uns; ... wir denken die bequemen Gedanken der anderen und fühlens nicht, daß unser Selbst allmählich abstirbt. Wir leben ein totes Leben. Wir ersticken unser Ich. ... Diesen Zustand nannten die heiligen Väter das Leben ohne Gnade, ein dürres, kahles und taubes Dasein, einen lebendigen Tod. Solches Sein ist "unser aller Sein". (RA I, S. 119)

Dieses tote oder erstarrte Leben ist das Leben aller Menschen, das ganz normale Alltagsleben, unser Leben. Nur: es ist ein Leben, in dem alles bedeutet und nichts wirklich ist. Es ist ein Leben, in dem wir uns wie Tote bewegen, weil uns das Erbe der Vergangenheit trägt, der "Strom des Überlieferten" (23). Wir leben wie unsere Ahnen, wir denken wie unsere Ahnen. Wir erleben nicht unser "Ich", weil wir fest in der Kette der Generationsfolge verankert sind. Wir sind identisch mit unseren Vorfahren; nicht und gar nichts verbindet uns mit dem wirklichen Leben. Wenn Hofmannsthal in den Aufzeichnungen von dem Dichter sagt: "Was er Erstarrtes berührt, erweckt er zum Leben" (RA III, S. 338), so bedeutet dieses, daß er jenes tote Leben ins wirkliche, wahre Leben transponieren will.

Nun hat zwar die Untersuchung des Dramas "Der Tor und der Tod" ergeben, daß der Mensch nur mit sozialen Bindun-

gen an das Leben lebensfähig, lebensberechtigt ist und trotzdem wird von Hofmannsthal an keiner Stelle im frühen Werk gesagt, was er eigentlich unter Leben, dem wirklichen, nicht erstarrten Leben versteht. Es gibt auch in den Jahren 1894-1896 keine positive Äußerung des Dichters zum Begriff des Lebens, obwohl gerade er es darstellen will. In einem Aufsatz über d'Annunzio schreibt er Ende 1894 - und vielleicht läßt sich hier ein Hinweis zur Klärung des wirklichen Lebensverständnisses Hofmannsthals finden - :

> Aber das Leben ist doch da. Es ist durch sein bloßes oppressives unentrinnbares Dasein unendlich merkwürdiger als alles Künstliche und unendlich kräftiger, und zwingt. Es hat eine fürchterliche betäubende Fülle und eine fürchterlich demoralisierende Öde. Mit diesen zwei Keulen schlägt es abwechselnd auf die Köpfe derer, die ihm nicht dienen. Die aber vom Künstlichen herkommen, dienen ihm eben nicht. Über denen hängt das Leben drohend wie eine Staubwolke, und wie geängstigte Schafe laufen sie hin und her. (RA I, S. 200)

An späterer Stelle des gleichen Aufsatzes, in dem Hofmannsthal über ein Buch von d'Annunzio reflektiert, das sich durch die künstliche Darstellung des Erlebten auszeichnet und dadurch zum Anstoß der Kritik für Hofmannsthal wird, sagt er über den Dichter:

> Es ist sonderbar, wenn einer in so starren Dingen das Bild seiner Vision der Welt findet, da doch im Dasein alles gleitet und fließt. Und es ist charakteristisch, daß sich ihm in in den steinernen, künst-

> lichen Spuren einer vergangenen Zeit das Leben ankündigt. Es ist in der Tat etwas Starres und etwas Künstliches in der Weltanschauung des Herrn d'Annunzio, und noch fehlt seinen merkwürdigen Büchern ein Allerletztes, Höchstes: Offenbarung. (RA I, S. 201)

Als wichtigste Erkenntnis hinsichtlich der Enthüllung des Begriffes "Leben" bei Hofmannsthal kann man den Zitaten zunächst entnehmen, daß im Dasein alles "gleitet und fließt" [24]. Unter "Leben" versteht Hofmannsthal also nicht jenes erstarrte Leben, sondern ein bewegtes, ein fließendes. [25] In diesem Sinn notiert Hofmannsthal auch 1892 in den Aufzeichnungen: "Bewegung, Welle ist Leben". (RA III, S. 343). Aus diesem Grund können "erstarrte Formeln" als künstliche Spuren der Vergangenheit kein Leben ankündigen, und es erscheint Hofmannsthal darum "sonderbar", daß jemand, der aus dem künstlichen, dem erstarrten Leben kommt, das "Bild einer Vision der Welt" findet, da die Welt doch in ständiger Bewegung ist.

Visionen, die auf vergangenen Ereignissen oder Erlebnissen beruhen, können natürlich nichts offenbaren. Auf der anderen Seite ist Offenbarung durch eine Vision der Welt nur möglich, wenn diese aus dem übersinnlichen Bereich kommt. Ob Hofmannsthal dieses meint, sei hier dahingestellt.

Der Begriff des Lebens wird von Hofmannsthal also zeitlich gedeutet: Wenn das Leben von der Vergangenheit getragen wird, erstarrt es und wird sinnlos, weil es keine Zukunft mehr hat. Mit anderen Worten heißt dieses, daß es eine Zukunft, die nur aus Vergangenheit besteht, nicht gibt. Da

Hofmannsthal das Leben zeitlich deutet, sollte vor der weiteren Untersuchung zunächst der Begriff der Zeit definiert werden. Zeit ist "die Form des Entstehens, Werdens, Fließens, Vergehens in der Welt". (26)

Wenn Hofmannsthal seinen Blick auf das "Fließende" des Lebens richtet, so wird er nur einer Seite des Lebens gerecht. Aber da es "zwei Keulen" sind, mit denen das Leben auf ihn einschlägt, muß er auch um die andere Seite wissen, um das "Vergehen". Diese Seite des Lebens - die Vergänglichkeit - hat Hofmannsthal im gleichen Jahr (1894) dichterisch dargestellt. In den "Terzinen über Vergänglichkeit" (27) heißt es:

> Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen:
> Wie kann das sein, daß diese nahen Tage
> Fort sind, für immer fort, und ganz vergangen?
>
> Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
> Und viel zu grauenvoll, als daß man klage:
> Daß alles gleitet und vorüberrinnt.
>
> Und daß mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,
> Herüberglitt aus einem kleinen Kind
> Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.
>
> Dann: daß ich auch vor hundert Jahren war
> Und meine Ahnen, die im Totenhemd,
> Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar,
> So eins mit mir als wie mein eignes Haar. (GD I, S. 21)

In diesem Gedicht ist das "Gleiten und Fließen" der Zeit des Lebens eine negative Erfahrung: es zerrinnt, es vergeht. Auf der einen Seite ist der Dichter im fließenden, zukunftsorientierten Dasein unmittelbar von der Vergangenheit ge-

troffen (Tod!), auf der anderen Seite ist er sich fremd und stumm, weil er in seiner Entwicklung das "Fließende" des Lebens nicht in sein eigenes Leben miteinbeziehen konnte, d.h. er ist sich durch Starrheit fremd. Sein "Ich" ist durch Erbe vorbestimmt; ohne eignes Zutun ist er der Kindheit entronnen und so geworden wie seine Erbväter. So ist auch seine Existenz zum "Vergehen" verurteilt; der Tod eine notwendige Entwicklung in der gleitenden Zeit. Und weil das "Vergehen" unabwendbar ist, muß man es als solches akzeptieren, es in sein Leben miteinbeziehen und nicht beklagen - aber es ist und bleibt eine grauenvolle Erfahrung.

Zusammenfassend kann man also sagen, daß Hofmannsthal das Leben im Gegensatz sieht: das tote Leben, das er rückblickend im "Ad me ipsum" als "Sein" kennzeichnet, und das fließende Leben, das er rückblickend als "Werden" bezeichnet: "Variiertes Grundthema: das Ich als Sein, und das Ich als Werden". (RA III, S. 602)

Beide Bedeutungen des "Lebens" bedingen einander, sind voneinander abhängig, weil das tote Leben nur im Wissen um das bewegte Leben erkannt werden kann und umgekehrt. Auf der anderen Seite schließen sie sich auf Grund ihrer gegensätzlichen Natur aus. Man kann davon ausgehen, daß Hofmannsthal in der Dichtung das "fließende" Leben darstellt und darstellen will, wenn er doch das erstarrte, künstliche Leben vehement (s.o.) ablehnt. Dabei ist natürlich zu berücksichtigen, daß dieses nur möglich ist, wenn man den Lebensgegensatz, die Antinomie von Sein und Werden, überhaupt

lösen kann.

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, daß eine Vision, und das heißt auch eine Idee, die nicht auf vergangenen erstarrten Zeiten basiert, Offenbarung nur dann leistet, wenn sie im übersinnlichen Lebensbereich erfahren wird. Vielleicht läßt sich auf diese Art und Weise Hofmannsthals Tagebuchaufzeichnung aus dem Jahre 1894 erklären: "Einige begreifen das Leben aus der Liebe. Andere aus dem Nachdenken. Ich vielleicht am Traum". (RA III. S. 386) Nur: was hat der Traum mit dem wirklichen Leben zu schaffen? Diese Notiz legt die Vermutung nahe, daß Hofmannsthals Zurechtkommen mit dem Leben von metaphysischer Natur ist, da doch sein bisheriges Zurechtkommen mit dem wirklichen Leben nur Fragen offen läßt.

4. Poesie und Leben

Am 23.7.1895 notiert Hofmannsthal in den Aufzeichnungen: "Das Ungeheure des Lebens ist nur durch Untätigkeit erträglich zu machen; immer nur betrachtet, lähmt es". (RA III, S. 407). Im gleichen Jahr schreibt er in dem Aufsatz "Der neue Roman von d'Annunzio": "Ins Leben kommt ein Mensch dadurch, daß er etwas tut". (RA I. S. 208)

Das sinngemäße Tun des Dichters ist das Dichten, das

Schreiben. Ist nun das dichterische Werk von Hofmannsthal in den Jahren 1894 - 1896 auf einige wenige Gedichte und noch weniger Märchen-Erzählungen im Gegensatz zur frühen Fülle beschränkt, so lautet die Devise des zu erkennenden Lebenszusammenhangs: aktiv sein, handeln! Dieser gefaßte Vorsatz scheint sich für den Dichter jedoch nicht ganz so einfach zu verwirklichen, denn auch das Jahr 1896 bringt kaum Ge- oder Erdichtetes. Man kann es ob der dichterischen Untätigkeit von Hofmannsthal als sicher annehmen, daß der Dichter sich noch immer in der kritischen Phase des "Zurechtkommens mit dem Leben" befindet. Haben ihm die Gedanken über das "Leben" zwar erkenntnisreiche Aufschlüsse vermittelt, so hat er in der Ablehnung alles Bisherigen und allen Schaffens seiner Zeitgenossen nicht das Wirkliche, ihm Sinngemäße gefunden. Wenn er im Mai 1895 in den Aufzeichnungen notiert: "Poesie (Malerei): mit Worten (Farben) ausdrükken, was sich im Leben in tausend andren Medien komplex äußert. Das Leben transponieren.Daher der photographierte Dialog so falsch, wie in ein Bild eingesetzte Edelsteine" (RA III, S. 400), fragt man sich, was der Dichter überhaupt gestalten will? - hat er doch mit dem "Leben" nichts so recht anfangen können, außer einer "grauenvollen" Erfahrung. Hofmannsthals Schwierigkeit besteht offensichtlich darin, daß er das Leben nicht fassen kann - eben weil alles "gleitet und fließt". Nur stellt sich hier die berechtigte Frage, wie man nicht-erfaßtes, weil nicht erfaßbares Leben "transponieren" kann?

Besinnung soll der Aufsatz "Poesie und Leben" aus dem Jahr 1896 geben, in dem Hofmannsthal den Versuch unternimmt, Dichterisches und Wirkliches zu verbinden. Es erweist sich nach dem bisher Gesagten zunächst als richtig, wenn Hofmannsthal schreibt:

> Es führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben,aus dem Leben keiner in die Poesie. Das Wort als Träger eines Lebensinhaltes und das traumhafte Bruderwort, welches in einem Gedicht stehen kann, streben auseinander und schweben fremd aneinander vorüber, wie die beiden Eimer eines Brunnens. (RA I. S. 16)

Es ist bemerkenswert, daß der Vortrag "Poesie und Leben" schon mit einem lebensfremden beziehungsweise unverbindlichen Ansatz beginnt: Hofmannsthal wünscht es sich, mit seiner Rede von dem Publikum nicht verstanden zu werden, und zwar als die Bestätigung für die Richtigkeit seiner Behauptungen. In diesem Sinn leitet Hofmannsthal den Aufsatz folgendermaßen ein:

> Das größte Mißtrauen aber würde mich erfüllen, falls Sie mir etwa zustimmten; dann wäre ich doppelt überzeugt, daß Sie alles bildlich genommen hätten, was ich wörtlich gemeint hätte oder daß irgendeine andere Täuschung geschehen wäre. (RA I, S. 14)

Es mutet widersprüchlich an, daß jemand, der mit und in der Poesie "das Leben erobern, mit dem Leben fertig werden, in sich fertig werden" (RA III, S. 382) will, von den Menschen, die ja durch ihre Teilnahme daran das Leben ausmachen, nicht verstanden werden will. Es verweist auf subjektive, unverbindliche Gestaltung des Dichters.

In der Rede läßt sich Hofmannsthal zunächst in schwere Anklagen gegen die jüngstvergangene und zeitgenössische Dichtung aus. Er spricht von "staubfressenden Geistern", (RA I, S. 15) die große "Schwere und Häßlichkeit" in "unsere Kultur" (RA I, S. 15) gebracht hätten, er sagt, daß der "Begriff des Ganzen in der Kunst" (RA I. S. 15) verloren sei und daß man "Natur und Nachbildung zu einem unheimlichen Zwitterding" (RA I, S. 15) zusammengesetzt habe. "Die Zersetzung des Geistigen in der Kunst ist in den letzten Jahrzehnten von Philologen, den Zeitungsschreibern und den Scheindichtern gemeinsam betrieben worden "(RA I, S. 15), heißt es weiter, und damit wendet sich Hoffmannsthal gegen die naturalistische Strömung.

Diese heftigen Vorwürfe gegen die Zeitgenossen verlangen natürlich eine Gegendarstellung von Hofmannsthal. Seine Ansicht über Kunst soll im folgenden wiedergegeben werden, weil sie eine erste positive Äußerung des Dichters hinsichtlich der Dichtkunst ist.

1. Über den Wert der Dichtung entscheidet nicht der Sinn (sonst wäre sie z.B Weisheit), sondern die Form. Die Zusammenstellung der einzelnen Teile, die notwendige Folge des Einen aus dem Anderen (z.B. Zeile, Strophe) kennzeichnet erst die hohe Dichtung.

2. Das Material der Poesie sind die Worte, "die durch ihre Anordnung, ihren Klang und ihren Inhalt, indem sie Erinnerung an Sichtbares und die Erinnerung an Hörbares mit dem Element der Bewegung verbinden, einen genau umschriebenen,

traumhaft deutlichen, flüchtigen Seelenzustand hervorrufen, den wir Stimmung nennen..." (RA I, S. 16); denn mit den Worten kann man "Gesehenes und Gehörtes zu einem neuen Dasein hervorrufen und nach inspirierten Gesehen als ein Bewegtes vorspiegeln". (RA I, S. 16)

3. Die Wirkung ist "Seele", "Leib", "Kern" und "Schale" (RA I, S. 18), wenn sie nicht durch das Stoffliche wirkt, sondern gefühlt wird.

Hofmannsthal glaubt also, daß Form das entscheidendste Element der Dichtung ist. Während in der zeitgenössischen Dichtung für Hofmannsthal die Betonung zu stark und ausschließlich in den "Sinn" des Gedichteten gelegt wird und er sich gegen dieses wendet mit der Begründung, daß man Weisheit den Weisen und Mystik den Mystikern überlassen sollte, so stellt Hofmannsthal jenem Sinn die Form als Ersatz gegenüber. Der Begriff der Form ist für Hofmannsthal jedoch nicht rein äußerlich zu deuten, sondern durch "jenes tief Erregende in Maß und Klang, wodurch zu allen Zeiten die Ursprünglichen, die Meister sich von den Nachfahren, den Künstlern zweiter Ordnung unterschieden haben". (RA I, S. 16) Da Hofmannsthal an späterer Stelle sagt, daß das Element der Dichtung ein "Geistiges" (RA I, S. 18) sei und hier nun Form den Sinn ersehen soll, kann man zunächst von einer geistigen Form sprechen.

Noch wichtiger als die Form jedoch sind die Worte, die Wahl der Worte und die Art, wie sie gesetzt werden müssen. (=Rhythmus) Erst die Zusammenstellung der Worte erzeugt, in-

dem sie Erinnertes mit Bewegtem verbindet, Stimmung oder Gefühl, wie man den "traumhaft deutlichen, flüchtigen Seelenzustand" wohl deuten kann.

Hofmannsthal greift damit auf die ureigentlichste Bedeutung von "dichten" zurück:Dichtung ist ein aus Worten bestehendes, geformtes Gebilde. Hofmannsthals dichterisches Anliegen ist ursprüngliches, echtes Schaffen, ohne scheinhaften Sinn oder belehrende beziehungsweise aufklärende Absicht. Aus diesem Grund kann und darf Dichtung auch nicht stofflich, inhaltlich wirken, sondern muß, wie die Musik, durch ihre Komposition und Ursprünglichkeit gefühlsmäßig Wirkung erzeugen; Wirkung, die damit zugleich eine geistige ist. Poesie soll gefühlt und nicht durch das Gehaltliche nachempfunden werden.

In dieser geistigen Wirkung sieht Hofmannsthal schließlich das lebensvermittelnde Element. Er sagt: "Alle Gedichte können nur von Lebendigen ergriffen, nur von Lebendigen genossen werden" (RA I, S. 19) und verspricht hoffnungsvoll: "Ich werde ihnen das Leben wiedergeben. Ich weiß, was das Leben mit der Kunst zu schaffen hat". (RA I, S. 18)

Dieses Versprechen mutet nach dem bisher Gesagten etwas sonderbar, ja erzwungen an. Hatte Hofmannsthal jetzt (1896) noch Schwierigkeiten, mit dem Leben zurechtzukommen und von dem Leben selbst nur Grauenvolles erfahren, so "liebt" (RA I, S. 18) er nun das Leben und weiß sogar, was das Leben mit der Kunst zu schaffen hat.

Vielleicht kann hier ein Zitat aus dem Aufsatz "Über

ein Buch von Alfred Berger", der im gleichen Jahr geschrieben wurde, von Klärung sein. Dort heißt es:"So ist der Dichter im Bewußtsein seiner Kunst unlösbar verfangen. Sie ist sein sicheres Mittel, das Leben von sich abzuhalten, sein sicheres Mittel, sich dem Leben zu verbinden." (RA I, S.232) Und weil es das erstarrte, scheinhafte Leben ist, das Hofmannsthal so sehr negiert, weiß er, daß er dieses durch die Kunst, in der er Ursprüngliches, Wahrhaftes schaffen will, von sich abhalten kann. Demgegenüber schafft er es wiederum mit seiner Dichtung, die sich durch Wahrhaftigkeit auszeichnen will, sich dem wirklichen Leben zu verbinden. Es ist das tote Leben, das Hofmannsthal mittels der Kunst von sich abhalten will; es ist das wirkliche Leben, mit dem sich Hofmannsthal mittels der Kunst verbinden will.

Man kann deshalb annehmen, daß, wenn der Dichter das tote vergangene Leben nicht in die Kunst miteinbeziehen will, Hofmannsthals Dichtung gegenwartsbezogen und damit auch zukunftsorientiert sein will.

In dem kurzen Aufsatz "Dichter und Leben", der ein Jahr nach der Rede "Poesie und Leben" geschrieben wurde, faßt Hofmannsthal seine in diesen Jahren gewonnene Lebenseinsicht hinsichtlich seines Berufes als Dichter zusammen. Dort heißt es: (28) "Wer immer mit den Spiegelbildern zu tun hat, wird im Guten und Bösen nicht sehr geneigt sein, an das Feste zu glauben". (RA I, S. 235)

Hofmannsthal erkennt, daß im scheinhaften beziehungsweise spiegelbildlichen, nicht wirklichen Leben das sogenannte

"Feste" keinen Platz hat, daß es also keinen Halt in diesem Leben gibt. Diese Einsicht setzt wiederum voraus, daß Hofmannsthal das "Feste" im wirklichen, wahrhaften Leben, welches er ja in der Dichtung gestalten will, gefunden hat. Hier stellt sich die Frage, wo und wie Hofmannsthal das "Feste" nunmehr im bewegten Leben sieht, das ihm bisher nichts Faßbares bot. Hat der Dichter die Krise in dem Versuch zur Lebensverknüpfung überwunden oder greift er hier auf frühes dichterisches Erleben im präexistenten Zustand zurück, wenn es im letzten Absatz des Aufsatzes heißt:

> Der Dichter begreift alle Dinge als Brüder und Kinder eines Blutes; dies führt ihn aber zu keiner Verwirrung. Er schätzt die Einzigkeit der Begebenheit unendlich hoch. Über alles setzt er das einzelne Wesen, den einzelnen Vorgang, denn in jedem bewundert er den Zusammenlauf von tausend Fäden, die aus der Tiefe der Unendlichkeit herkommen und sich nirgend wieder, niemals so völlig treffen. Hier lernt er, seinem Leben gerecht zu werden. (RA I, S. 235)

Eine Antwort auf die Frage nach der Stellung des "Festen" im bewegten Leben kann nur von metaphysischer Natur sein. Hatte sich doch Hofmannsthal im Präexistenten die Welt als Ganzes offenbart, so kommt er in der Auseinandersetzung mit dem wirklichen Leben in den Zustand der Weltverlorenheit, [29] welcher sein dichterisches Schaffen in äußerstem Maß einschränkt, weil sein "Ich" in der bewegten Welt keinen Platz mehr hat. In diesem Zustand erkennt er, daß das "Ungeheure" des Lebens nur durch "Zutätigkeit"

(RA III, S. 407) zu ertragen ist und seine Tätigkeit ist das Dichten. So hat er denn erfahren, daß, "an wem die Welt mit verworrenen Auspizien zerrt, wer sich nicht selbst gehört, der hat keine Gewalt, die Worte anders als scheinhaft und gemein zu sehen" (RA I, S. 219). "Denn die künstlerische Kraft und das Weltgefühl eines Dichters sind eins". (RA I, S. 219)

Seine Welt, und Hofmannsthal spricht auch davon, daß er seine "Welt in die Welt" (30) hineinbauen will, glaubt er im wirklichen Leben, in der Einzigkeit der Begebenheit zu finden, die er in jedem "Zusammenlauf von tausend Fäden" sieht. Eine entsprechende Formulierung befindet sich in den Aufzeichnungen. Dort heißt es: "Schau nicht zu starr auf das bunte Gewebe des Lebens, sonst siehst du die sich kreuzenden Fäden und nicht das Bild, sondern bedenk, wie diese Figuren doch zugleich mit dir erregt werden" (RA III, S.391).

In dem wirklichen Leben ist es also das Bild, die Einzigkeit der Begebenheit, die Hofmannsthal zum Dichten inspiriert. Dieses Bild ist seine Vision von der Welt, in der er alles bisher Abgelehnte in sein Gegenteil verändern beziehungsweise verwandeln kann. In diesem Bild findet er die Form, den Mittelpunkt, den Stil, weil sein "Ich" wieder teilhat am Welt-Ganzen; in diesem Bild findet er die gegenwartsbezogene Vision, weil es ein Bild aus dem bewegten Leben ist; in diesem Bild findet er den Begriff des Ganzen, der bisher in der Kunst "verlorengegangen" (RA I, S. 15) war, weil seine Worte "Gesehenes und Gehörtes zu einem neuen

Dasein hervorrufen". (RA I, S. 16)

So findet Hofmannsthal nach fast vierjähriger Suche, nach mühsamer Auseinandersetzung mit dem Leben, etwas, das ihm eigentlich nicht neu sein kann, wenn er 1897 in dem Aufsatz:"Die Rede Gabriele d'Annunzios" schreibt:

> Es liegt in der Menge eine Schönheit verborgen, der nur der Dichter und der Held Blitze zu entlocken vermögen. Das Wort des Dichters, wenn es über das Gedränge hinfliegt, ist Tat, wie die Gebärde des Helden. Einmal kommt der Augenblick, wo für den Dichter die Materie des Lebens nicht länger nur durch ungreifbare Symbole hervorgerufen wird, sondern wo sich ihm das Leben als Ganzes offenbart, der Rhythmus seiner Satzgefüge sich zu atmenden berührbaren Gestalten entbildet, die Idee sich in der Fülle der Kraft und Freiheit verkündet. Hier nun ist endlich Tat. (RA I, S. 594)

Die"Blitze"erinnern natürlich an die "erhöhten Augenblicke" im präexistenten Zustand, die dem Dichter ebenfalls ein geschlossenes Weltbild offenbarten. So ist dem Dichter Kosmos wahrhaft Kosmos, "Kunstwerk und Dasein (=Welt) völlig eins". (RA III, S. 419) Der Unterschied zum präexistenten Weltbesitz liegt in der "Tat", im Aktiv-Sein. Das "Handwerkszeug" zur Tat, zum Tun sind die Worte, die Worte, die "Gesehenes und Gehörtes zu einem neuen Dasein hervorrufen". (RA I, S. 16) Nur in der "Tat", im Tun kann sich der Dichter mit dem Leben verknüpfen, sein "Ich" an der Welt teilhaben lassen.

Ob Hofmannsthal mit diesem Anliegen - nämlich die Ganzheit der Welt im fließenden Dasein darzustellen durch Worte, die das Bild seiner Vision "nach inspirierten Gesetzen als

ein Bewegtes vorspiegeln" (RA I, S. 16) - seinem Grundproblem, der Antinomie von Sein und Werden (RA III, S. 611), gerecht werden kann, mag dahingestellt sein. Es wäre wohl auch Utopie, diese Frage zu beantworten. Man kann jedoch sicher annehmen, daß Hofmannsthal seinem Leben gerecht wird, wenn er in dieser Form alle dichterischen Absichten vereinbaren kann. Ob er seinem realen (31) Leben gerecht wird, ist eine andere Frage! Einen Hinweis darüber gibt der Briefwechsel: Hofmannsthal-Andrian. Während sich der Zeitgenosse (32) vom Leben überwältigt fühlt, von der Sinnlosigkeit des Daseins gelähmt ist, reagiert Hofmannsthal mit Fassung: "Ich glaube", schreibt er im Oktober 1897, "Dich zusammenzunehmen, auch unter den schlimmsten Gedanken nicht wegzusinken, das ist Deine große Pflicht, aber auch alles, was Du an Pflicht gegen Dich erfüllen kannst", denn "Verzweiflung ist das häßlichste, das gemeinste, der wahre Meuchelmord an der eigenen Seele begangen". (33)

Dieses Schreiben legt die Vermutung nahe, daß Hofmannsthal von dem politischen Geschehen, dem allmählichen Absterben und Auflösen der Donaumonarchie zutiefst entsetzt und berührt war, seiner Verzweiflung jedoch nicht den geistigen Ausdruck geben konnte und sich stattdessen in die Macht des Wortes und das Reich der Dichtung (Kosmos) flüchtete, um im realen Leben nicht dahinzusinken.

Ohne daß es von Hofmannsthal ausdrücklich gesagt wird, deutet sich hier schon an, daß der Dichter den mythischen Weg gehen wird, und in diesem Sinn hat Hofmannsthal richtig

erkannt, daß es "völlig ein Mysterium" (RA I, S. 208) sei, wie es zu dieser Lebensverbundenheit käme. So hat der Satz: Die Kunst ist des Dichters "sicheres Mittel, das Leben von sich abzuhalten, sein sicheres Mittel, sich dem Leben zu verbinden" (RA I, S. 232) eine gewisse Doppeldeutigkeit: denn es ist auch das reale Leben, das der Dichter von sich abhalten kann, und es ist das überwirkliche Leben, mit dem er sich in der Dichtung verbinden will.

Im folgenden soll nun untersucht werden, wie Hofmannsthals theoretisches Konzept über Dichtung in seinen dichterischen Werken aus dieser Zeit gestaltet wird:

Nach dem Aufsatz "Poesie und Leben" steigt die lyrische Produktion nicht in dem Maß an, wie man es von dem Dichter vielleicht erwartet hätte. Hatte sich Hofmannsthal 1896 ein lyrisch-dichterisches Konzept zurechtgelegt, so bleiben die Jahre 1896-1897 relativ arm an Dichtung gegenüber der früheren Fülle in der lyrischen Produktion. Erst 1898 läßt sich eine steigende Tendenz beobachten(34), und hier sind es vor allem die "Dichter"-Gedichte, in denen sich der Dichter selbst darstellt.

Auffallend ist jedoch, daß fast alle Gedichte ein gemeinsames Thema haben: Leben. Um "Lebensverknüpfung" geht es dem Dichter, um den Begriff des Lebens handelt es sich in den Gedichten, weil Poesie der "würdigste Ausdruck von Gedanken über das Dasein ist". (RA III, S. 425) So, und nicht anders, muß man die Gedichte dieser Zeitperiode deuten.

Das Leben, über das der Dichter reflektiert, hat jedoch

nichts mit den Menschen zu tun. Wenn Hofmannsthal 1897 in seinen Aufzeichnungen notiert: "Künstlern wie Sterbenden ist an keinem Menschen besonders viel gelegen", (RA III, S. 420) so trifft dieses unbedingt auf seine Gedichte zu. Der l'art pour l'art Charakter der Poesie, wie Hofmannsthal es in dem Aufsatz "Poesie und Leben" umschreibend andeutet, kommt in diesen Gedichten zur Entfaltung.

Das Leben, das Hofmannsthal in seinen Gedichten behandelt, ist das Leben im Strom der Zeit: das fließende Leben, das gleitende Leben, das bewegte Leben, das sich verändernde Leben, das sich dehnende Leben, dem als Gegenpol / Blitzableiter das vergangene erstarrte Leben gegenübersteht.

Hofmannsthal hat sein Thema "Leben" meisterhaft in der Wahl der Worte behandelt. Ohne Wissen um des Dichters Lebensproblematik gibt die Anordnung und Wahl der Worte diese klar und verständlich wieder. So wird das "bewegte" Leben auch stets mit Bewegungsverben umschrieben, wie zum Beispiel: "kommen" oder "gehen" (GD I, S. 182) und das erstarrte Leben mit Zustandsverben ausgedrückt, wie zum Beispiel "stehen" (GD I, S. 178). Dementsprechend gibt es Substantive, die Bewegung implizieren, wie zum Beispiel "Wind" (GD I, S. 170), "Bach" (GD I, S. 159), "Sonne" (GD I, S. 181), "Flügel" (GD I, S. 180) oder Substantive, die Erstarrtes ausdrücken, wie zum Beispiel: "Nacht" (GD I, S. 186), "Schatten" (GD I, S. 178), "Abend" (GD I, S. 187). Oder es sind Präpositionen, die Bewegung anzeigen: "hinauf zu den Bergen, nieder zum Meer" (GD I, S. 177). Doch alles mündet schließlich in das Zusam-

mentreffen von Bewegtem und Erstarrtem, wie es am eindeutigsten in dem Gedicht: "An eine Frau" zum Ausdruck kommt:

> Und irgendwie geheimnisvoll erträgt
> Es unser Geist nur immer auszuruhen
> Auf Gleitendem, wie die Meervögel tun
> (GD I, S. 174).

Hofmannsthal behandelt hier ein Thema, das erst in dem Aufsatz "Der Dichter und diese Zeit" zur höchsten Entfaltung kommt, nämlich die Überzeugung, daß der Mensch auf "Gleitendem ausruhen" (RA I, S. 60) kann. Mit dieser Perspektive schafft Hofmannsthal es zu dieser Zeit jedoch noch nicht, mit Worten "ein neues Dasein" hervorzurufen, wie der Dichter es in dem Aufsatz "Poesie und Leben" von sich fordert. Vielmehr bleibt diese Überzeugung hier noch der Idee verhaftet, mit Worten ein neues Dasein hervorrufen zu können.

Im Hinblick auf die Gesamtheit seiner Gedichte kann man zunächst nur sagen, daß das bewegende Element vorwiegt und am erstarrten abprallt, daß beide zusammengehören und sich dennoch ausschließen. Und damit erreicht Hofmannsthal die dichterische Darstellung seines persönlichen Konflikts: das Feste im Gleitenden zu suchen und nicht dahinzusinken.

Der Forderung nach Stimmung, so wie sie Hofmannsthal in seinem Aufsatz "Poesie und Leben" darlegt, wird der Dichter nur teilweise gerecht. Stimmung erzeugt das Gedicht "Unendliche Zeit" (GD I, S. 178), in dem der Dichter die Erinnerung an Sicht- und Hörbares mit dem Bewegungsverb verbindet:

Wirklich, bist du zu schwach, dich der seligen
Zeit zu erinnern?
Über dem dunklen Tal zogen die Sterne herauf,
Wir aber standen im Schatten und bebten.
Die riesige Ulme schüttelte sich wie im Traum,
Warf einen Schauer herab.
Lärmender Tropfen ins Gras ...
Denn dem Erlebenden dehnt sich das Leben...
(GD I, S. 178)

Mit dem Wort "erinnern" vereinigt der Dichter das statische Erlebnis der Vergangenheit ("standen") mit dem dynamischen Eindruck ("dehnen") der Gegenwart. Das statische Erlebnis beinhaltet die Erinnerung an etwas Gesehenes (Ulme) sowie die Erinnerung an etwas Gehörtes (lärmende Tropfen) und erzeugt dadurch jene Stimmung, die auch für die Gegenwart noch Gültigkeit hat.

Nach heutiger Gedichtsanalyse trifft die geforderte Stimmungserzeugung jedoch längst nicht auf alle Gedichte dieser Zeitperiode zu. So heißt es zum Beispiel in Wolfgang Kaysers Abhandlung "Das sprachliche Kunstwerk": daß Stimmung, Gefühl nur in dem ich-personifizierten Gedicht erzeugt wird, welches zugleich Kundgabe ist und eine expressive Richtung sowie eine emotionale Erlebnissphäre innehat.[35] Das Gedicht "Abend im Frühling" (GD I, S. 179) zum Beispiel fällt nach W. Kaysers kategorischer Einordnung unter "Vorstellung/Denken" und das Gedicht "Eigene Sprache" (GD I, S. 189) unter "Befehl, Wunsch, Frage, Zweifel". [36] Hofmannsthals Dichtung zeichnet sich also nicht ausschließlich durch "Fühlen" aus, wie er es beabsichtigt hat; es ist

jedoch sicherlich die vorherrschende Gruppierung, denn nicht zuletzt schließt die lyrische Einteilung in "Kundgabe/Auflösung/Darstellung" [37] die Wirkung des "Fühlens" in den drei Kategorien nicht aus.

Von "Fühlen" kann jedoch bei den späteren Gedichten nicht mehr die Rede sein. In seinen "Dichter"-Gedichten: "Dichter und Gegenwart" (GD I, S. 188), "Die Dichter und die Zeit" (GD I, S. 188), "Dichter und Stoff" (GD I, S. 188), "Dichtkunst" (GD I, S. 188) behandelt der Dichter ausschließlich seine Stellung in der Zeit und seine Stellung im Leben. Das Gedicht über die Stellung des Dichters in und mit der Zeit wird vom Fragezeichen getragen, ist also impressiv und drückt Zweifel und Unsicherheit aus. Die Gedichte über die Stellung des Dichters im Leben sind, obwohl ich-bezogen, keineswegs Stimmungsgedichte, sondern bestätigende Selbsterkenntnisse, die deshalb nicht nachempfunden werden können, weil sie die persönliche Ansicht des Dichters wiedergeben.

Da der Gehalt von Hofmannsthals Gedichten auf die Anschauung des Lebens stark limitiert ist, es also keinen anderen Stoff gibt, wirken seine Gedichte auch nicht durch das Stoffliche. Das Leben hat Hofmannsthal zu stark beschäftigt und eingenommen, als daß er sein hoffnungsvolles Konzept, so wie es in dem Aufsatz "Poesie und Leben" dargestellt wird, auf andere Themen hätte anwenden können,[38] wo seine dichterischen Vorstellungen vielleicht deutlicher zum Ausdruck gekommen wären. So sind seine Gedichte nicht selten vom Frage-

zeichen getragen und verlangen deshalb mehr Reflexion des Lesers als sein Gefühl.

Hofmannsthal ist in dieser Phase noch zu befangen - oder "gefangen" (RA III, S. 407) - vom Leben, um mit seinem Thema "Leben" im Gedicht den erwünschten Stimmungseffekt "fühlen" zu erzeugen, geschweige denn, ein "neues Dasein" hervorzurufen. Vielleicht wäre er mit einem anderen Thema erfolgreicher gewesen.

Solange Hofmannsthal das "Leben" nicht bewältigt hat, werden seine Gedichte eine Mischung aus Reflexion und Gefühl bleiben. Auch die unterschiedliche Form deutet auf die Nichtbewältigung des Lebens hin, denn gerade mit dieser bleibt der Dichter im Experimentellen haften, und sie kann deshalb kein "Geistiges" leisten. Hofmannsthal hat sich mit seinem Wunsch: "Ich werde ihnen das Leben wiedergeben. Ich weiß, was das Leben mit der Kunst zu schaffen hat", (RA I, S. 18) selbst ad absurdum geführt, hatte er doch ein Jahr zuvor in den Aufzeichnungen über "Leben" notiert: "Immer nur betrachtet, lähmt es" (RA III, S. 407). Dieses trifft auf die Gedichte dieser Zeitperiode zu!

Unter dem Aspekt von Hofmannsthals Aussage, in der Kunst das Mittel zu sehen, um das Leben von sich abzuhalten und gleichzeitig das Mittel, sich in der Kunst dem Leben zu verbinden, sollen auch Hofmannsthals Dramen dieser Zeit untersucht werden. Exemplarisch stehen dafür die Dramen: "Das kleine Welttheater" (1897), "Der Kaiser und die Hexe" (1897), "Der Abenteurer und die Sängerin" (1898) und "Das Bergwerk

zu Falun" (1899), weil sie auf verschiedenen Stufen unterschiedliche Aussagen des Dichters wiedergeben.

In dem lyrischen Drama "Das kleine Welttheater" oder "Die Glücklichen" hat Hofmannsthal noch nicht die ihm gemäße dichterische oder dramatische Gestaltung seines Anliegens "Lebensverbundenheit" gefunden. Davon zeugen die sechs Gestalten: der Dichter, der Gärtner, der junge Herr, der Fremde, das Mädchen, der Wahnsinnge, die in diesem Drama monologisch auftreten und ihre Ansicht über das Dasein kundtun. Sie sind die Glücklichen oder innerlich Reichen, weil jeder von ihnen "irgendwie noch Anhänger der höchsten Welt" (RA III, S. 600) ist. So weiß zum Beispiel der Dichter:

> ... ein Schicksal ists,
> und irgendwie bin ich darein verwebt!" (GD I,S.374)

oder der Gärtner, der ein reiches Leben gegen ein armes vertauscht, und nun erfährt:

> Daß an den Blumen ich erkennen kann
> Die wahren Wege aller Kreatur
> Von Schwach und Stark, von Üppig und Kühn
> Die wahre Art, wovon ich früher nur
> In einem trüben Spiegel Spuren fand, ...
> (GD I, S. 375)

oder der junge Herr, der sich an seiner Einsamkeit erfreut:

> Ein namenloses stilles Glück, allein zu sein:
> Denn alle Wege sind mir sehr geheimnisvoll
> (GD I, S. 377)

oder der Fremde, der sich an der Ganzheit der Welt berauscht:

> Das selige Insichgeschlossensein:
> Ein-Wesen ists, woran wir uns entzücken! (GD I, S. 378)

oder das Mädchen, das die Fülle der Welt bestaunt:

... Wie groß ist doch die Welt!
So viele Sachen sind darin (GD I, S. 380)

und schließlich der Wahnsinnige, der die Scheinhaftigkeit der Welt erkannt hat:

Was aber sind Paläste und Gedichte:
Traumhaftes Abbild des Wirklichen!
Das Wirkliche fängt kein Gewebe ein:
Den ganzen Reigen anzuführen,
Den wirklichen, begreift ihr dieses Amt?
(GD I, S. 386)

Somit repräsentieren alle Figuren mit Ausnahme des Wahnsinnigen variable Eigenschaften des präexistenten Dichters, und ihre innerlichen Reichtümer verweisen auf die Ganzheit der Welt.

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, daß Hofmannsthal von der Präexistenz in die Nähe des Zustandes der Weltverlorenheit gerät und dann wieder durch die Tat zurück zum Weltbesitz gelangen will. So ist es zunächst verwunderlich, daß er den präexistenten Menschen noch einmal dichterisch gestaltet, obwohl er sich von dem Zustand der Präexistenz gelöst hat. Oder ahnte Hofmannsthal hier, daß er sich in dem durch die Tat wiedergewonnenen Glauben an die Ganzheit der Welt haarscharf an dem Zustand der Präexistenz vorbeibewegt? Denn die Figuren des Dramas "Das kleine Welttheater" haben nichts mit dem Leben zu tun. Die Tat als lebensvermittelndes Element ist ihnen von Natur aus versperrt, und Hofmannsthal weist darauf ausdrücklich hin: Der Dichter kann Leben und Traum nicht trennen; das Leben des Gärtners

ist zu stark vergangenheitsorientiert, als daß es noch "Tat" leisten kann; der junge Herr ist zu traumbefangen und isoliert, der Fremde ausschließlich durchdrungen von der Ganzheit der Welt, das Mädchen zu jung und zu naiv, und schließlich bleibt dem Wahnsinnigen nach wirklicher Erkenntnis nur der Tod als Alternative. Es ist durchaus möglich, daß Hofmannsthal, wenn er die präexistenten Gestalten noch einmal auftreten läßt, sich der Gefahr seines Unternehmens - nämlich mit dem Glauben an die Ganzheit der Welt zu stark in die Nähe der Präexistenz zu kommen - bewußt werden will und deshalb mit den verschiedenen Gestalten, die er marionettenhaft auftreten läßt, spielt, um sich zu vergewissern, wie es nicht sein soll und nicht sein darf. Denn mit Lebensverbundenheit haben diese Figuren nichts zu tun und weisen dennoch autobiographische Züge auf: Dichter, Gärtner, der junge Herr und das Mädchen sind zwar überwunden, doch der Fremde verweist auf jene Einzigkeit der Begebenheit, und der Wahnsinnige hat das Scheinhafte als Nicht-Wirkliches erkannt. In diesem Sinn geht es nicht klar hervor, ob die "Glücklichen" ein Vor- oder Rückschritt für die dichterische Entwicklung Hofmannsthals sind.

Als positives Gegenstück zu dem Drama "Das kleine Welttheater" schreibt Hofmannsthal im gleichen Jahr "Der Kaiser und die Hexe". In diesem Drama wird die "Tat" als lebensvermittelndes Element offenbart. Es spricht jedoch für sich, daß Hofmannsthal den ihm gemäßen Bezug zum Leben im Märchen, also im Bereich des Überrealen findet.

Ein junger Kaiser versucht den Verlockungen einer Hexe, die allegorisch die Traumwelt (künstliche Welt) darstellt und ihn seit sieben Jahren der Wirklichkeit entfremdet hat, zu widerstehen. Dabei wird er sich einer vergangenen Schuld bewußt, und seine "Tat" besteht nun darin, sich dieser Schuld zu entledigen. Mit der Ent-Schuldung erkennt der Kaiser schließlich, daß in seinem bisherigen Leben alles nur "bedeutete" (GD I, S. 500) und kann sich damit von der Hexe, also vom Traum, befreien. In diesem Sinn ist das Drama als eine sittliche Verknüpfung mit dem Leben zu verstehen. Hofmannsthal muß schon während der Bearbeitung des Dramas festgestellt haben, daß die "Tat" zwar ein lebensverknüpfendes Element ist, jedoch nicht die Kraft und Freiheit verkündet, die er ihr ursprünglich zugesprochen hat. Wollte er doch den Traum verbannen, um Wirklichkeit zu schaffen, so muß er nun den Kompromiß schließen, seinen Helden "aus Wirklichkeit Träume baun" (GD I, S. 503) zu lassen. Trotz des Befreiungsaktes ist die Idee der Tat damit stark eingegrenzt, verliert an Bedeutung, und Hofmannsthal wird dies wohl erkannt haben, weil er ihr in keinem anderen Drama diese lebensverbindende Eigenschaft so ausschließlich zuweist. Mit dieser Einschränkung, nämlich "aus Wirklichkeit Träume zu baun", handelt es sich um die Absicht des Dichters, das Leben von sich abzuhalten. Mit dieser gewaltsamen Synthese von Verbinden und Abhalten des Lebens durch die Kunst kann die Idee der Tat jedoch nie durch Kraft und Freiheit überzeugen.

Nicht die "Tat", sondern das "Werk" steht im Mittelpunkt des Dramas "Der Abenteurer und die Sängerin". Nach einer Verfehlung, Verschuldung in ihrer Jugend, widmet sich die Sängerin Vittoria ausschließlich ihrer Kunst, dem Gesang. Als sie nach Jahren - inzwischen verheiratet - den damaligen Geliebten unverändert wiedertrifft, spürt sie in der Gegenüberstellung mit diesem, daß sie sich "selbst zurückgegeben" (GD I, S. 586) ist.

Der Gesang oder das "Werk" hat Vittoria zwar mit dem Leben verbunden, doch die Lebensverknüpfung ist keine wirkliche, weil sie nicht sittlich ist. Im Gegensatz zu "Der Kaiser und die Hexe" wird die Verschuldung nicht völlig gesühnt, denn das Drama endet damit, daß Vittoria bereit ist, ein Leben der Täuschung weiterzuführen. Vittoria bleibt dem nicht-wirklichen Leben verhaftet, schafft sich durch das "Werk" jedoch die Erkenntnis des wahrhaftigen Lebens, ohne selbst daran teilnehmen zu können.

Hofmannsthal, der dieses Werk als eines seiner gelungensten bezeichnet, wird hier seiner Überzeugung, das Leben durch die Kunst abzuhalten und sich gleichzeitig damit zu verbinden, am ausgeprägtesten gerecht. Da es sich jedoch um eine nicht-sittliche Lösung handelt, kann man davon ausgehen, daß sie für Hofmannsthal selbst nicht in Frage kommt.

Es ist auffallend, daß Hofmannsthal sein Thema "Lebensverknüpfung" ständig variiert. Dadurch erhalten seine Dramen dieser Zeit den Charakter des Experimentellen. Deutlich wird dieses auch in dem Drama "Die Hochzeit der So-

beide" (1897). Hier nimmt Hofmannsthal erneut das Motiv der Treue auf und läßt seine Heldin, ähnlich wie in dem lyrischen Gedicht "Der Tor und der Tod" ohne Lebenserkennung sterben, weil ihr Herz, ihre Seele mit der Welt "nicht fest verbunden" (GD I, S. 443) ist.

Man kann auf Grund der variierten, dichterischen Gestaltung des Themas Lebensverknüpfung annehmen, daß Hofmannsthal die ihm gemäße Lösung zur Lebensverknüpfung noch nicht gefunden hat. Davon zeugt besonders sein letztes Drama dieser Zeitperiode: "Das Bergwerk zu Falun" (1899), in dem Hofmannsthal die vielleicht absoluteste Variante der dichterischen Existenz gestaltet, indem er seinen Helden den mythischen Weg gehen läßt. Mit dieser Lösung entschließt sich der Dichter zu einer Absage an alle anderen Lösungen; und in diesem Sinn weist der Abbruch der lyrischen Produktion im gleichen Jahr auch auf eine persönliche Absage des Dichters an alles Bisherige hin.

In dem Drama "Das Bergwerk zu Falun" muß sich der Bergmann Elis Froböhm zwischen dem Bereich des Geistes und der Menschenwelt entscheiden. Eine Verknüpfung mit dem realen Bereich wäre dabei durch die Instituion der Ehe (=Treue) möglich; eine Verbindung zur Geisterwelt durch das Schicksal.

Dadurch, daß Hofmannsthal seinen Helden den mythischen Weg gehen läßt, wird das Thema der Lebensverknüpfung zunächst in Frage gestellt, denn die von dem Dichter ursprüng-

lich gewählten Verknüpfungsmöglichkeiten zum Leben werden zugunsten des Schicksals aufgegeben:

1. die Ehe und die Treue, weil Anna Elis erkennen läßt, daß dieser von Ehe und Treue nur "träumt" (D II, S. 165), die Bindung also keine wirkliche ist;

2. die Tat, weil es Elis' Entschluß ist, seinem passiven, morbiden Dasein ein Ende zu bereiten, er aber trotz "Tätigkeit" den ästhetisch-mystischen Weg geht.

3. das Werk, im Sinn des "Handwerk" (D II, S. 139), des Bergmanns, das zunächst eine Mittlerrolle zwischen realem und mythischem Leben ist, dann aber zugunsten des Schicksals als lebensverknüpfendes Element verworfen wird.

Mit der Entscheidung für den Geisterbereich, so wie es in dem Drama dargestellt wird, hat Hofmannsthal als Dichter den ästhetischen Weg gewählt, und zwar den rein-ästhetischen Weg ohne sittliche Grundlage. Damit wird er seiner ursprünglichen Forderung:"Die Grundlage des Ästhetischen ist Sittlichkeit" (RA III, S. 362) nicht gerecht, denn die sittlichen, lebensvermittelnden Werte werden schließlich zugunsten des Schicksals verworfen.

Hofmannsthal hatte 1896 über die Form des Dramas gesagt:

> Das Drama ist eine sehr sonderbare Kunstgattung und ich ahne, indem man es hervorbringt, verknüpft man sich gleichzeitig mit dem realen Leben und löst sich gleichzeitig davon ab. (39)

Mit dem letzten Drama dieser Zeitperiode "Das Bergwerk zu Falun" hat Hofmannsthal spätestens einsehen müssen, daß seine

Ahnung sich nicht bewahrheitet hat. Hofmannsthal wird seinem dichterischen Anliegen nicht gerecht, was nicht zuletzt auf sein Wunschdenken zurückzuführen ist: "Seien Sie unbesorgt: Ich werde Ihnen das Leben wiedergeben. Ich weiß, was das Leben mit der Kunst zu schaffen hat" (RA I, S. 18) heißt es in der Rede "Poesie und Leben". Solange Hofmannsthal das wirkliche Leben nicht bewältigt hat, kann er es keinem "wiedergeben". Denn das Frühwerk ist nichts anderes als ein Ausdruck seiner Suche nach Lebensverbundenheit; davon zeugt der experimentelle Charakter seines dichterischen Schaffens, davon zeugt die Nicht-Erfaßbarkeit des wirklichen Lebens. In diesem Sinn wird spätestens mit dem Drama "Das Bergwerk von Falun" deutlich, daß Hofmannsthal das reale Leben mittels der Kunst von sich abhält, und damit kommt er zumindest einer Forderung seines dichterischen Anliegens nach: in der Kunst das Mittel zu sehen, das Leben von sich abzuhalten.

II. 2. EPOCHE: 1900 - 1929

DER DICHTER UND SEIN VERHÄLTNIS ZU SEINER ZEIT

1. Die Krise

Von 1899 an datiert eine neue Epoche in Hofmannsthals dichterischem Werk. Der Dichter hat später selbst darauf hingewiesen:

> Erste vorwiegend lyrisch-subjektive Epoche: das Jugendoeuvre bis circa 1899. ... Hier schon dramatische und eigentlich theatralische Elemente. ... Die zweite Epoche: der Anschluß an große Form gesucht: Elektra, 1903

heißt es 1921 im "Brief an Max Pirker" (RA II, S. 130).

Mit dem Abbruch der lyrischen Produktion versteht es sich von selbst, daß Hofmannsthal in eine andere Richtung lenken muß und lenken wird. Mit der Absage an alles Bisherige fragt man sich zunächst, welcher Weg dem Dichter überhaupt übrig bleibt. Muß er nicht notwendigerweise alte Wege aufnehmen, um sich zu verändern, wo er doch in einer Zeit, die durch Auflösung und Chaos gekennzeichnet ist, kaum Neues schaffen kann, solange er die Welt als Ganzes sieht?

Alle Fragen über eine Fortsetzung der Dichtung enden für Hofmannsthal zunächst in Schweigen. Das Jahr 1900 bringt weder theoretische noch dichterische Äußerungen. Auch der Briefwechsel ist unergiebig, nichtssagend. So ist es erstaunlich, daß Hofmannsthal seine dichterische Existenz nie bezweifelt oder daß ihm der unproduktive Zustand hoff-

nungslos erscheint, im Gegenteil: 1900 schreibt Hofmannsthal an seinen Freund Andrian:

> ... sich über seine eigene Lebensfähigkeit fortwährend Rechenschaft abzuverlangen ... ist eine ebenso entsetzliche als fast unbegreifliche Krankheit. Im Augenblick, wo Du Dich nur entschließen könntest, Dich an irgendein Wesen, eine Erscheinung außer Dir soweit hinzugeben, daß Du versuchst, ihr als Künstler, Darsteller gerecht zu werden, in diesem Augenblick müßtest Du auch den Ast über den Abgrund in Deinen Händen halten ... Wenn ich mir manchmal Deinen tiefen Unglauben vorzustellen vermag, erschrecke ich vor dieser Einsicht. Mein Glaube aber ist zu stark, als daß ich an ein Zugrundegehen im Unglauben glauben könnte. (40)

Das frühere Problem der Lebensverknüpfung ist also damit gelöst, daß der Dichter nicht mehr bereit ist, seine eigene Lebensfähigkeit zu überprüfen. Denn dieses hätte ihn in Anbetracht der Zerfallserscheinungen seiner Zeit notwendigerweise zum Chaos, zur Zusammenhangslosigkeit und damit zur Realität geführt. Stattdessen herrscht ein anderes Element vor, das den Dichter über die wohlerkannten Abgründe seiner Zeit führt: der Glaube. Ein Glaube, der so stark ist, daß er ein Zugrundegehen ausschließt. Und daran kann man jetzt schon erkennen, daß Hofmannsthal den nicht-rationellen oder nicht-intellektuellen Weg gehen wird, wenn er eine mögliche Lebenserfahrung - ein Zugrundegehen - ausschließt.

Es versteht sich jedoch von selbst, daß Hofmannsthal, wenn er sein bisheriges Schaffen in Frage stellt und aufgibt, in eine Lage gerät, die hinsichtlich seiner dichterischen

Zukunft eine Entscheidung von ihm verlangt. Es läßt sich auf Grund der zu dieser Zeit eingestellten Dichtung und den wenigen theoretischen Äußerungen nicht sagen, welchen zeitlichen Umfang diese Krise einnimmt. Im allgemeinen gilt sie mit der Veröffentlichung des "Briefes" als überwunden.(41)

Hatte Hofmannsthal doch in dem Drama "Das Bergwerk zu Falun" die lebensverknüpfenden Elemente (zum Beispiel:Ehe, Tat, Werk) zugunsten des Schicksals verworfen, so kann man annehmen, daß Schicksal sein neues Thema ist, denn Hofmannsthals Werk zeichnet sich bisher dadurch aus, daß er im Experimentieren seines Schaffens die ihm gemäße Lösung seines Anliegens findet. (42)

Im Tagebuch notiert er sodann 1900: "Das Märchenhafte des Lebens: die Unbegreiflichkeiten des Entschlusses. Vergangenes nicht verloren, Gegenwärtiges ohne sichere Gewalt". (RA III, S. 433) War dem Dichter im Frühwerk das Vergangene zu erstarrt und nachahmungsverhaftet, so schließt er es nach Loslösung von dem bisher Geschaffenen nicht mehr als Ansatzpunkt in der dichterischen Gestaltung aus. Wenn man also berücksichtigt, daß Hofmannsthal sich gedanklich mit dem "Schicksal" auseinandersetzt und er dazu bereit ist, Vergangenes dichterisch neu aufzunehmen, so muß ihn dieses unbedingt zur antiken Schicksalstragödie führen. In "Elektra" findet der Dichter wiederum die gemäßen Zusammenhänge.

Und trotzdem ist der Schritt vom "Bergwerk zu Falun" zu "Elektra" ein sehr weiter. Ein Problem und nicht eine Krise ist es, den Stoff der Elektra mit den ihm adäquaten Mitteln

auszustatten, das heißt mit den Mitteln, die seiner innersten Überzeugung entsprechen. Hatte der Dichter diese Überzeugung bisher lyrisch zu gestalten versucht, was ihm auf Grund des subjektiven Bekenntnis-Charakters der lyrischen Form nicht schwer fallen konnte, so muß er diese nun in eine andere, fremde Gattung transponieren. Man kann deshalb davon ausgehen, daß "Elektra" in der dramatischen Form für Hofmannsthal im Jahre 1900 noch nicht äußerungsfähig ist.

Diese Äußerungsschwierigkeit führt Hofmannsthal sodann in eine Krise, wie sie 1902 dichterisch in dem Aufsatz "Ein Brief" dargelegt wird. Obwohl die Identität von Lord Chandos und Hofmannsthal nie eindeutig bestätigt wurde, gilt es als sicher, daß das Schriftstück stark autobiographische Züge aufweist. Im Jahre 1902 schickt Hofmannsthal Andrian die "Arbeit, die keine dichterische ist" und der "das Persönliche stark anhaftet". (43) Man geht heute davon aus, daß es sich bei der "Arbeit" um den Brief des "Lord Chandos" handelt. Über diesen berühmten Brief ist viel geschrieben worden. Im allgemeinen wird er als Schwelle zwischen Präexistenz und Existenz gesehen (44), als Eingang ins wirkliche Leben. Die neuere Literaturforschung weist darauf hin, daß es sich bei der sogenannten Sprachkrise auch um eine Krise in der Daseinsführung handelt. (45)

Im Brief des "Lord Chandos" gibt der Lord eine Erklärung für den "gänzlichen" Verzicht "auf literarische Betätigung" (E, S. 461) ab. Er schreibt: "Es ist mir völlig die Fähigkeit abhandengekommen, über irgendetwas zusammenhängend zu

denken oder zu sprechen". (E, S. 465) Die Worte "denken" und "sprechen" bestätigen die Doppelhaftigkeit der Krise. Dem Dichter ist nicht nur die Fähigkeit genommen, zusammenhängend zu sprechen (-Sprachkrise), sondern auch die Fähigkeit, zusammenhängend zu denken (-Krise der Daseinsführung).

Die Erklärung für diese verlorene Fähigkeit sieht der Lord darin, daß er "damals" das ganze Dasein "in einer Art von andauernder Trunkenheit" als eine große Einheit sah, in der sich keine Gegensätze zu bilden schienen, weil er in allem "Natur" fühlte, (E, S. 463-464) und alle Dinge aufeinander hinwiesen. Nun erscheint es ihm als "Plan einer göttlichen Vorsehung", (E, S. 464) daß sein Geist "aus einer so aufgeschwollenen Anmaßung in dieses Äußerste von Kleinmut und Kraftlosigkeit zusammensinken mußte", (E, S. 464) daß ihm seine Worte wie "modrige Pilze" (E, S. 465) im Munde zerfallen, daß er die Dinge nicht mehr mit dem "vereinfachenden Blick der Gewohnheit" (E, S. 466) erfassen kann: "Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen". (E, S. 465) Die Worte sind ihm wie "Wirbel", die "sich unaufhaltsam drehen und durch die man ins Leere kommt" (E, S. 465) Der Lord unternimmt zunächst den Versuch, sich aus diesem Zustand in die "geistige Welt der Alten" (E, S. 466) hinüberzuretten, wo er an Senecas und Ciceros "Harmonie begrenzter und geordneter Begriffe" (E, S. 466) zu genesen versucht. Es gelingt ihm jedoch nicht, sein Denken in das der alten Philosophen zu transponieren. Seitdem führt er ein gedan-

ken- und geistloses Leben, das jedoch nicht "ganz ohne freudige und belebende Augenblicke" (E, S. 467) ist. Die "Augenblicke" sind nicht mit Worten zu erfassen, sondern nur bildlich zu beschreiben: "In diesen Augenblicken wird eine nichtige Kreatur, ein Hund, eine Ratte, ein Käfer... mir mehr, als die schönste, hingebendste Geliebte der glücklichsten Nacht mir je gewesen ist" (E, S. 469). Dem Lord erscheint in diesen Augenblicken "alles, alles was es gibt... alles was meine verworrensten Gedanken berühren, etwas zu sein". (E, S. 469) Er fühlt dabei "ein unendliches Widerspiel" in sich, und unter den "gegeneinander spielenden Materien" (E, S. 469) gibt es keine, in die er nicht "hinüberzufließen vermöchte" (E, S. 469). Es ist ein Augenblick, der sich durch eine, "die ganze Welt durchwebende Harmonie" (E, S. 469) auszeichnet. Obwohl der Lord in diesem Zustand noch nicht äußerungsfähig ist, noch stumm, führt dieser Augenblick ihn zu sich selber und "in den tiefsten Schoß des Friedens" (E, S. 471) zurück.

Es ist also der "Augenblick", der die Dinge des Lebens zum Harmonisieren bringt. Nur ist dieser "Augenblick" für Hofmannsthal nicht neu: er gleicht dem "erhöhten Zustand" (RA III, S. 605) der Präexistenz sowie jenem "Blitz" oder "Augenblick", den Hofmannsthal 1897 in dem Aufsatz "Die Rede Gabriel d'Annunzios" beschreibt. Und er erinnert an den "Fremden" in dem Drama "Das kleine Welttheater", der sagt: "Ein-Wesen ists, woran wir uns entzücken" (GD I, S. 378). Der im "Brief" beschriebene Augenblick unterschei-

det sich von den anderen allerdings durch die Sprechunfähigkeit, die ihn umkreist, [46] und dabei sollte spätestens klar werden, daß es sich bei "Lord Chandos" nicht um "Sprachzweifel" handelt, wie oft interpretiert wird,[47] sondern um Sprechunfähigkeit.

Diese Sprechunfähigkeit, wie sie im Brief des "Lord Chandos" zum Ausdruck kommt, ist oft genug untersucht worden. Man kann sie jedoch unter einem Aspekt sehen, auf den die Literaturforschung erstaunlicherweise noch nie hingewiesen hat. Jürgen Meyer-Wendt hat in seiner Untersuchung über Nietzsche und Hofmannsthal in anderem Zusammenhang gesagt, daß Nietzsche "die geistige Freiheit durch die Sprache bedroht" [48] sähe, Hofmannsthal von dieser Erkenntnis aber nicht berührt sei.

Hofmannsthal hat jedoch in der Erzählung "Reitergeschichte" (1898) seinen Helden, den Wachtmann, sterben lassen, weil dieser sich nicht durch das Wort, das heißt verbal, von seinem Unterdrücker befreien kann und stattdessen mit gesteigerten Visionen von einem erfolgreichen Leben dem Tod entgegenlebt.

Nun geht besonders aus dem Briefwechsel Andrian-Hofmannsthal hervor, daß Hofmannsthal unter dem Phänomen der Angst litt, sie aber unterdrückte. [49] Auch die Tagebuchnotizen verweisen auf Angstzustände: Angst vor der Sinnlosigkeit, Angst vor dem Zugrundegehn, Angst vor der Vergänglichkeit, Lebensangst (RA III, S. 363). Wenn es Hofmannsthal nun darum geht, stets das wirklich Erlebte dichterisch

zu gestalten und "Angst" etwas wirklich Erlebtes ist, so ist es bemerkenswert, daß er dieses Phänomen weder dichterisch noch theoretisch behandelt. Geht man davon aus, daß Hofmannsthal die Angst bewußt unterdrückte, kann man dann nicht annehmen, daß sein Sprechen die geistige Freiheit nicht mehr garantiert, seine Sprache nicht mehr Ausdruck des Erlebten ist und die Sprache deshalb ihre Existenzberechtigung verliert, solange sie an das wirklich Erlebte gebunden ist? Und ist die Sprechunfähigkeit des "Lord Chandos" vielleicht nichts anderes als Sprech-Angst, die - aus Angst vor der Angst - von Hofmannsthal nur in mythisch-erhöhten, also irrealen Zuständen überwunden werden kann? Und kann man dann nicht annehmen, daß Hofmannsthal den mythischen Weg gehen muß, weil ihm im wirklichen Leben - wie dem Wachtmann - nur ein Zugrundegehen seiner dichterischen Existenz bevorsteht?

Es fällt nicht in den Rahmen dieser Arbeit, diesen Hypothesen nachzugehen. Sie wären jedoch eine Erklärung dafür, daß Hofmannsthal seine Existenzberechtigung als Dichter niemals und an keiner Stelle in Zweifel stellte, wie es die Sprechunfähigkeit eines jeden Dichters doch wohl erwarten ließe.

Es ist auf jeden Fall sicher, daß die Sprechunfähigkeit, wie sie im "Brief" zum Ausdruck kommt, ein elementares Erlebnis für Hofmannsthal gewesen ist. Darum ist es auch verständlich, daß sich Hofmannsthal nicht von einer dichterischen Gattung zur anderen flüchten kann - in diesem Fall von der lyrischen Form zur dramatischen - sondern als Übergang

die bekenntnishafte, mitteilsame und neutrale Form des Briefes benutzt, um sich überhaupt wieder dichterisch äußern zu können.

Hatte Hofmannsthal die lyrische Form in ihrer einschränkenden Subjektivität (50) nicht zur erwünschten Lebensverknüpfung gebracht, so sucht er den Anschluß an das Drama, das ihm auf Grund seines breiten Charakters wirk- und mitteilsamer zu sein scheint.

Die Problematik dieser dichterischen Veränderung ist jedoch schon hier abzusehen. Wieder geht es um die erhöhten, mythischen "Augenblicke", die, so wie sie von Hofmannsthal beschrieben werden, rein subjektives Erleben sind. Dabei stellt sich natürlich die Frage, ob es Hofmannsthal überhaupt möglich ist, am wirklichen, realen Leben teilzuhaben, wenn diese Teilnahme auf subjektiver, mythisch-erlebter und damit ich-bezogener Basis beruhen will. Denn die Teilnahme am Leben setzt doch soziale Verantwortung, das heißt ein "Ich", das sich in der Gemeinschaft integriert, voraus. Eine Antwort läßt sich nur in der Klärung des Begriffes der Wirklichkeit bei Hofmannsthal finden.

2. Zum Begriff der Wirklichkeit

In dem Aufsatz "Der Tisch mit den Büchern" (1905) sagt Hofmannsthal von der Wirklichkeit, sie sei das "unrealste aller

Reiche, unheimlichste aller Phantasmata" (RA I, S. 337). Diese Aussage ist die erste, positiv erfaßte Ansicht des Dichters über Wirklichkeit, und es versteht sich von selbst, daß damit eine höhere, nicht reale Wirklichkeit gemeint ist. Das "Leben ein Traum" - dieses Thema begleitet Hofmannsthal fortan, denn 1902 leistet er schon die dichterische Vorarbeit zu diesem Drama, das schließlich 1927 mit dem "Turm" in drei verschiedenen Fassungen vorliegt, was nur zum Ausdruck bringt, daß Hofmannsthal es zu seinen Lebzeiten nicht mehr schafft, dieses Thema zu bewältigen.

Hier stellt sich nun die Frage, warum gerade Hofmannsthal in die Märchenwelt flüchtet - hatten ihm doch die "erhöhten Augenblicke" des frühen Werkes gezeigt, daß sie ihn vom Leben trennen, und daß das "Durchdringen zum Sein" doch vornehmlichste Aufgabe des Dichters ist.

Im Jahr 1905 notiert Hofmannsthal in den Aufzeichnungen: "Man kann ... alles zweifach anschauen: real und symbolisch. Die menschlichen Bezüge sind Ausgeburten der mythengebärenden Phantasie". (RA III, S. 460)

Hofmannsthal geht also davon aus, daß sich das Leben in zwei Wirklichkeiten offenbart: in der realen Wirklichkeit und in der dafür symbolisch stehenden, höheren Wirklichkeit, das heißt also, daß sich für Hofmannsthal hinter der realen Wirklichkeit noch eine zweite, höhere Wirklichkeit verbirgt. In diesem Zusammenhang weist auch Martin Stern darauf hin, daß Hofmannsthal das Wort Wirklichkeit etymologisch verstehen

will und "nicht als Bezeichnung des Dinglichen, wie es der vom lateinischen 'res'=Ding herkommende Ausdruck 'realitas' =Dingwelt nahelegt". Wirklichkeit ist also "Bezeichnung des Wirksamen und Wirkenden". (51)

Im gleichen Jahr notiert Hofmannsthal über R. Schröder: "Die Dichter sind die einzig Religiösen unserer Epoche: Sie halten sich an das, woran sie zu glauben vermögen. Ferner ist ihnen die überwältigende Masse ein Anlaß zu Erhebungen." (RA III, S. 461)

Geht man also davon aus, daß die "überwältigende Masse" das Reale ist, die Welt, in der alles gleitet und fließt, und daß sich der Dichter nur an das, woran er zu glauben vermag, halten will, so wird deutlich, daß Hofmannsthal nur der mythische Weg bleibt, eine mythische Lösung der Lebensbewältigung. Und in diesem Sinne ist sein Glaube auch so stark, daß Hofmannsthal "an ein Zugrundegehn im Unglauben" (52) nicht glauben könnte.

Hier stellt sich nun die Frage, von was Hofmannsthals Glaube getragen wird. Man kann es - neben seiner katholischen Abstammung - als sicher annehmen, daß sich der Glaube in den "erhöhten Augenblicken" kundgibt und darum vom Inhalt her Glaube an die Ganzheit der Welt ist, Glaube an eine Welt, in der sich alles aufeinander bezieht, Glaube an eine Welt, in der es keine Gegensätze gibt. Dieser Harmonie- oder Einheitsglaube, der auch in der Antike und Religion zu finden ist, begleitet Hofmannsthals gesamtes weiteres Schaffen. Unter diesem Aspekt sind auch seine Reflexionen über das

Kunstwerk zu verstehen, die 1904 von Hofmannsthal in den Aufzeichnungen dargelegt werden:

> Falsch: jedes Kunstwerk als definitiv anzusehen, immer zu sagen: er hat das aufgegeben, er wendet sich jenem zu, er sieht nur das, er meint also das und das; - falsch das Definitive, falsch: alle billigen Antithesen wie "Kunst" und "Leben", Ästhet und Gegenteil von Ästhet. Richtig: die Kunstwerke als fortlaufende Emanation einer Persönlichkeit anzusehen, als "heures", Beleuchtungen, die eine Seele auf die Welt wirft (Wort von Courbet). Richtig: das Bestreben nach individuellem Stil zu begreifen als die einzige Möglichkeit, sich ewig zu fühlen. Richtig: die Produktion als eine dunkle Angelegenheit zwischen dem Einzelnen und dem verworrenen Dasein anzusehen. Richtig: alle Künstler als Bringer von Harmonie zu sehen und die ungeheuren Abstufungen der Begabung zu genießen ... (RA III, S. 451)

In dieser opportun erscheinenden Aussage über das Kunstwerk kann hinsichtlich der Funktion des Dichters zunächst als Positives festgehalten werden:

1. Der Künstler ist Verkünder von Harmonie und will als solcher auch verstanden werden. Diese Behauptung ist natürlich eine sehr subjektive Ansicht, auch wenn Hofmannsthal nicht nur sich selbst, sondern den Künstler im allgemeinen meint. Nach dem bisher Gesagten versteht es sich, daß dieser Anspruch des Dichters in jedem Fall Gültigkeit hat für Hofmannsthal. Und weil Harmonie-Verkündung Chaos voraussetzt, muß man Hofmannsthal als einen Dichter verstehen, der Harmonie oder Einheit, die er in erhöhten Augenblicken des realen Lebens visionär erfaßt, dem verworrenen, realen Dasein

als Gegengewicht im Sinn von Halt gegenüberstellt. Der Bezug des Dichters zur Wirklichkeit ist also ein doppelter: ein realer und ein erhöhter. Beide Bezüge bedingen einander, beide stehen in Wechselwirkung. Hofmannsthal formuliert es in dem Aufsatz "Über Charaktere im Roman und im Drama" folgendermaßen: "Die Welt ist in seiner Arbeit, und seine Arbeit ist das Leben". (E, S. 490)

Die Parallelität zum Frühwerk wird hier deutlich: Dort ging es um die Doppelseitigkeit des Lebens, nämlich das erstarrte Leben und das bewegte Leben. Hier geht es um die Doppelhaftigkeit der Wirklichkeit: die geordnete Welt und das chaotische Leben.

Man kann also sagen, daß Hofmannsthal das Leben/die Wirklichkeit stets in seiner/ihrer Duplizität gesehen hat und dieses darum eine sehr problematische Angelegenheit ist.

Das Dasein unterscheidet Hofmannsthal folglich in zwei Wirklichkeiten: in die reale Wirklichkeit und in die dafür symbolisch stehende höhere Wirklichkeit. Diese unterschiedlichen Auffassungen des Begriffes der Wirklichkeit verhalten sich zueinander wie: Leben zum Traum, Chaos zur Harmonie, Unvollkommenheit zur Vollkommenheit, Zeitgebundenheit zur Zeitlosigkeit.

Will man jetzt die Frage beantworten, warum Hofmannsthal seinen Blick auf das märchenhafte, unwirkliche Leben richtet, so scheint die Antwort folgende zu sein: Im Glauben an das Vollkommene, an Harmonie und Ordnung wird der Mensch von den belastenden Gefühlen des Unvollkommenen, Chaotischen in der

realen Welt befreit. In diesem Sinn sieht sich der Dichter als "Bringer von Harmonie" als befreiend und erlösend wirksam, und seine Aufgabe ist es, das Wirkliche durch den Mythos zur höheren Wirklichkeit umzuformen.

2. Hofmannsthal sagt in den Aufzeichnungen, daß Dichtung beziehungsweise das Kunstwerk als eine "fortlaufende Emanation der Persönlichkeit" anzusehen ist. "Emanation" heißt zunächst "herausfließen", z.B. das "Hervorgehen einer Vielheit aus einem einheitlichen Urgrund" (53) und steht im Gegensatz zu Evolution.

In der neuplatonischen Lehre war die Vorstellung wichtig - und diesen Gedanken übernimmt Hofmannsthal, wie das erfundene "Gespräch über Gedichte" zeigt - daß der einheitliche Urgrund durch den Vorgang der Emanation nicht erschöpft wird, sondern eine "überströmende Fülle dauernd bewahrt, und das aus ihm entstandene Viele ihm zwar gleich, doch von minderem Wert und minderer Wirklichkeit ist". (54)

Die Idee des einheitlichen Urgrundes ist nun nicht neu für Hofmannsthal. In dem Gedicht "Über Vergänglichkeit" (GD I, S. 21) und in dem Aufsatz über Maurice Barrès (RA I, S. 118) wird im Zusammenhang des toten Lebens darauf hingewiesen, daß wir "wie unsere Ahnen" sind, daß wir also aus einem gemeinsamen Urgrund stammen.

Hofmannsthals Denken vom Frühwerk bis zum jetzigen Zeitpunkt hat sich verkehrt: richtet er im Frühwerk den Blick auf das bewegte Leben vom Standpunkt des erstarrten (toten) Lebens aus, so erhebt er jetzt das tote Leben über das cha-

otische, verworrene Dasein. Man kann sich die Pervertierung dieses Denkens nur folgendermaßen erklären: Hatte sich für Hofmannsthal im Frühwerk der Ganzheitsglaube auf Ahnung, Antizipation gestützt, findet Hofmannsthal in der Gegenüberstellung mit dem wirklichen Leben, das sich als ein fließendes enthüllt, keinen Halt; deshalb muß er, um sich zu bewahren, diesen Halt in der höheren Wirklichkeit suchen.

3. Hofmannsthal sagt in den Aufzeichnungen (55), daß der Hang zum individuellen Stil die einzige Möglichkeit sei, "sich ewig zu fühlen". Dieses bedeutet, daß Weltbesitz - die Grundlage des Bringens von Harmonien - nur durch Ich-Erfahrung, durch subjektives Erleben nachvollzogen werden kann. Hofmannsthal knüpft damit an den in der Präexistenz erfahrenen "Weltbesitz" (RA III, S. 605) an.

4. Es ergibt sich aus dem bisher Gesagten, daß die Dichtung eine "dunkle Angelegenheit zwischen dem Einzelnen und dem verworrenen Dasein" zu sein scheint, daß das Kunstwerk erst aus der Wechselwirkung zwischen realer und höherer Wirklichkeit durch mythische Erfahrung ("Augenblick") hervorgeht und deshalb nicht von rationalem Geist erfaßt werden kann.

Zusammenfassend kann man also sagen, daß der Dichter als Glaubender sein harmonisches Weltbild dem verworrenen, chaotischen Dasein gegenüberstellen will. Damit ist seine Funktion von ordnender, sammelnder, harmonisierender Natur. Ferner kann man annehmen, daß diese ordnende, sammelnde Kraft für die Menschen noch nicht zugänglich ist, weil sie auf subjektiver Erfahrung beruht. In diesem Sinn bedeutet Dichtung

für Hofmannsthal Selbsterkenntnis, Selbsterlebnis.

Wenn man nun dieses dichterische Anliegen Hofmannsthals in seinem dichterischen Schaffen dieser Zeitperiode untersuchen will, steht man zunächst vor einem Rätsel: Was haben die antiken Schicksalstragödien mit dem subjektiven Erleben des Dichters gemein?

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß Hofmannsthal mit Abschluß des Dramas "Das Bergwerk zu Falun" seine entscheidende Wende im "Schicksal" gefunden hatte. Und um Schicksal geht es zunächst in dem erfundenen Gespräch "Über Charaktere im Roman und Drama", das ein Jahr vor Vollendung der "Elektra" entsteht.

Hofmannsthal sagt des öfteren, daß für ihn erst ein Problem in der "Gestalt" erledigt sei. (56) Und problematisch ist es sicherlich, subjektives Erleben in einer dialogisierenden Handlung darzustellen. So rettet sich Hofmannsthal zunächst in die neutrale Form des "erfundenen Gesprächs", das vom Charakter her eine Mittlerfunktion zwischen Dichtung und theoretischem Werk innehat und enthüllt in diesem Gespräch, wie er subjektives Erleben im Drama gestalten will. In diesem Gespräch zwischen Balsac (Hofmannsthal) und Hammer-Purgstall geht es zunächst um die Darstellung im Drama: Balsac geht davon aus, daß es keine Charaktere im Drama gäbe. Er sagt, daß der dramatische Charakter eine "Verengung des Wirklichen" (E, S. 485) sei, ihn jedoch die Breite interessiere, weil "Breite" die Basis eines "Schicksals" sei. Aus diesem Grund würden es für ihn auch nicht die Menschen,

sondern die Schicksale sein, die im Drama reagieren. Um Mißverständnissen aus dem Weg zu gehen, betont Balsac noch einmal, daß es sich beim "Schicksal" nicht um "Leidenschaften" handele, sondern um Mächte, um Bestimmung, um das, was "Unglückliche, die ihr Leben in einem Blitz überschauen, ihr Verhängnis" (E, S. 486) nennen, um das, was für den Dichter in seiner Arbeit "inkarniert" sei. Diese wiederum, so folgert Balsac weiter, sei "das Erlebnis des eigenen Wesens", denn keiner könne "aus seiner Welt heraus". (E, S. 486). Demnach läge, berichtet Balsac weiter, das Schicksal des Dichters in der Arbeit, und diese wiederum sei das Schicksal des Dichters insofern, als er "ringsrum in der ganzen Welt nur die Gegenbilder der Zustände wahrzunehmen imstande" sei, die er unter "Qualen und Entzückungen des Arbeitens" durchmache. (E, S. 488) Schließlich kommt Balsac auf die "Gestalt" zu sprechen, die er durch den ihm begreiflichen Bezug zu seinem Werk sähe, weil er in sie das übertragen würde, was von der Welt für seine Seele existiere. Balsac geht davon aus, daß "jedes Auge" (E, S. 490) manchmal diesen "erhabenen Blick der Seele" fände, die nicht begreife, daß es "außer ihrer Angelegenheit etwas auf der Welt geben könne". (E, S. 490) Diese Menschen, so folgert Balsac weiter, die sich dabei selbst verzehren würden und "um diesen Brand zu unterhalten, aus der ganzen Welt nichts als die ihrem Brennen dienlichen Elemente in sich aufsaugen würden" (E, S. 491), hätten keine Erlebnisse und seien es deshalb wert, in der Dichtung dargestellt zu werden. Und aus diesem Grund sei, sagt

Balsac schließlich, seine Dichtung mit Wahnsinnigen "bevölkert" (E, S. 491) und nicht, wie man annehmen könnte, aus pathologischen Gründen.

Wenn der Dichter in die Gestalt das hineinträgt, was von der Welt für seine Seele existiert und diese Gestalt eine dämonische, eine wahnsinnige Figur ist, muß man davon ausgehen, daß das "Dämonische" im Dichter vorhanden ist. Aus diesem Grund, weiß Balsac, sei auch Goethe ein Dämon gewesen, weil er eine "Seele töten" und sich dann davon abwenden könne und "hingehen zu seinen Pflanzen, zu seinen Steinen, zu seinen Farben." (E, S. 493) Dadurch, folgert Balsac, ließ Goethe es geschehen, daß sein Schicksal, "das sein Wesen war, seinem Wesen, das sein Schicksal war, alle Opfer darbrachte, deren die Dämonen" (E, S. 493) bedürften, denn sein individuelles Schicksal, sein Wesen, sein Erlebnis war die "Harmonie der Seele". (E, S. 493) Und dieses "leuchtende Zauberschloß" (E, S. 493), dieses Schicksal, das auf unvergänglichem Material gebaut ist, sei noch heute lebendig und wirksam, wenn man Goethes Bücher läse, weiß Balsac. Denn, so folgert er, es käme nur darauf an, "die Schicksale dort zu sehen, wo sie in göttlicher Materie ausgeprägt" (E, S 493) seien.

Diese reichlich komplizierte Ansicht über die Darstellung im Drama sowie ihre Wirksamkeit, wie sie Hofmannsthal durch Balsac sieht, bringt zum Ausdruck, wie und warum sich Hofmannsthals Dramen durch subjektive Gestaltung auszeichnen wollen. Indem der Dichter das, was seine Seele von der Welt in sich aufnimmt, auf die dichterische Gestalt überträgt,

schafft er ein individuelles Wesen, ein Schicksal, das zugleich auch sein Schicksal ist. Und weil seine dichterischen Gestalten "Dämonen" sind, ist das Dämonische ebenfalls in ihm veranlagt. Denn dieses dämonische Element des Dichters ist nichts als die Fähigkeit, daß er töten kann. Erst und nur durch das Opfer wird er vom Dämonischen befreit und kann am wahrhaftigen Leben teilnehmen. Dieses Opfer ist als eine Art Selbstaufgabe (RA III, S. 602) zu betrachten, die ihn zu einem "höheren Selbst" (RA III, S. 602) finden läßt und damit zur Teilnahme am wahrhaftigen Leben.

Den Vorgang des Opfers beschreibt Hofmannsthal in dem Aufsatz "Das Gespräch über Gedichte". In diesem erfundenen Gespräch unterhält sich Gabriel (Hofmannsthal) mit Clemens über die Bedeutung der Poesie in der Wirklichkeit. Wie dem Frommen, deutet Gabriel, sei auch dem Dichter Symbol das "einzig Wirkliche", (E, S. 502) und kommt dabei auf den Begriff des Symbols zu sprechen. In einem Bild, einer Vision sieht Gabriel "den ersten, der sich opferte", weil er "fühlte, daß die Götter ihn haßten". (E, S. 502) Als er (der erste Opfernde) das Messer an das Tier hält und das Blut an dem Fell des Tieres sowie an seinem Körper herunterfließen fühlt, muß er "einen Augenblick lang" (E, S. 502) geglaubt haben, daß es "sein eigenes Blut" (E, S. 502) gewesen sei, erklärt Gabriel und deutet: indem er sich rauschhaft dem Tod des Tieres hingab, mußte er "einen Augenblick lang, in dem Tier gestorben sein", denn "nur so konnte das Tier für ihn sterben" (E, S. 502), denn, so folgert Gabriel weiter:

> daß das Tier für ihn sterben konnte, würde ein großes Mysterium, eine große geheimnisvolle Wahrheit. Das Tier starb hinfort den symbolischen Opfertod. Aber alles ruhte darauf, daß auch er in dem Tier gestorben war, einen Augenblick lang. Daß sich sein Dasein, für die Dauer eines Atemzuges, in dem fremden Dasein aufgelöst hatte. (E, S. 503)

Dieser Tod des Opfernden in dem geopferten Tier sei, so weiß Gabriel, eine symbolische Handlung, denn die Menschen, die die Welt als große Einheit sähen, würden sich in Symbolen auflösen.

Betrachtet man die beiden Aufsätze oder erfundenen Gespräche vom Inhalt her, stellt man fest, daß sie von einem herausragenden Wesensmerkmal des Dichters getragen sind: von tiefstem Glauben. Nur unter dem Aspekt des Glaubens kann und darf Hofmannsthals weitere Dichtung verstanden werden. Der Glaube ist die verbindende Kraft zwischen dem subjektiven Erlebnis des Dichters und seiner Dichtung und ist der Weg zu den antiken Schicksalstragödien, zum barocken Welttheater. Nur im Glauben kann der Dichter der Duplizität seines Wirklichkeitsverhältnisses gerecht werden, kann er sich vom verworrenen, zusammenhangslosen Dasein in eine geordnete, zusammenhängende Welt emporheben. Dieser Vorgang entspricht jenem "Stirb und Werde"-Motiv (RA III, S. 395 und 444), das Hofmannsthal an Goethes "Westöstlichem Diwan" interessierte, und er entspricht der Mystik des Leidens und Tuns.

Bezüglich Hofmannsthal kann man dieses folgendermaßen erfassen: Indem sich Hofmannsthal den Auflösungserscheinungen seiner Zeit hingibt (=reale Wirklichkeit) und daran zugrun-

de geht, erfährt er in diesem symbolischen Tod die höhere, zeitentbundene, harmonisierende Wirklichkeit. In diesem Augenblick wird er seinem Auftrag gerecht, "Bringer von Harmonie" zu sein.

Daß diese Art der Wirklichkeitserfahrung auf Grund ihrer Subjektivität eine äußerst problematische Angelegenheit ist, wird spätestens mit dem Aufsatz "Der Dichter und diese Zeit" deutlich. Da Hofmannsthal zu dieser Zeit (1900 - 1905) jedoch noch nicht durch seine Dichtung auf andere wirken will, soll in späterem Zusammenhang auf diese Problematik eingegangen werden. Hofmannsthals Dichtung bleibt zu dieser Zeit ausschließlich selbstverhaftet, selbsterkennend, selbstbekennend, und in diesem Zusammenhang sollen auch seine antiken Dramen untersucht werden.

Die Tragödie "Elektra" entstand zwar nach der Ur-Fassung von Sophokles, weicht in der Darstellung jedoch entscheidend von dieser ab. Der Grund dafür ist die in dem Aufsatz "Über Charaktere im Roman und Drama" zum Ausdruck kommende Einstellung des Dichters hinsichtlich der Gestaltung: nicht die Menschen reagieren in Rede und Gegenrede, sondern die "Schicksale". Aus diesem Grund verzichtet Hofmannsthal auch auf die Umstände der äußeren Handlung und konzentriert sich auf die Menschen, die durch die ihnen zubestimmten Wege in der Gegenüberstellung ihr Schicksal entrollen. Die Hauptfigur ist Elektra, eine einsame, wahnsinnige Gestalt, der auferlegt ist, "nicht zu vergessen". Aus diesem Grund lebt Elektra nur von und für den Gedanken, den Mord an ihrem Vater Agamemnon

durch die Mutter Klythemnästra zu rächen. Die Besessenheit ihres Nicht-Vergessens (=Treue zu dem Vater) wird enthüllt in der Gegenüberstellung mit der Schwester Chrysothemes, die zwar auch nicht vergessen kann, aber weiterleben will (D II, S. 195) und deshalb ihren Blick auf das Kommende, Zukünftige richtet. Klythemnästra dagegen lebt nur vom Augenblick. Nichts darf und soll sie an den begangenen Mord erinnern:"Bin ich denn noch die, die es getan hat" (D II, S. 206). Ihre Unmenschlichkeit macht auch sie zum Dämon.

In der Konfiguration dieser drei Schicksale, die sich vornehmlich durch ihr Verhältnis zur Zeit unterscheiden, erleben ihre Träger das ihnen zubestimmte Los: Chrysothemes kann weiterleben, weil sie nichts hingibt, weder der Zeit, noch einer Art von Besessenheit; Klythemnästra muß sterben, weil der Tod von Agamemnon gesühnt werden soll; Elektra stirbt, weil sie sich durch die Tat - zu der sie auf Grund ihres Erstarrt-Seins im Nicht-Vergessen unfähig ist - nicht von ihrem Schicksal befreien kann. Sie wird zum Opfer ihrer Besessenheit.

Mit diesem ungewöhnlichen Ausgang der Tragödie wird das Anliegen Hofmannsthals - nämlich sich durch Selbstaufgabe der höheren Wirklichkeit zu verbinden - zur negativen Erfahrung. Ist doch die Dichtung dem Dichter ein Mittel, sich selbst darzustellen, so ist es verwunderlich, daß Hofmannsthal mit diesem Drama in der dämonischen Phase (die Voraussetzung für das Opfer ist) stehen bleibt. Oder weist der Dichter in "Elektra" selbsterkennend auf die Gefahr der

Erstarrung hin?

Hofmannsthal war nie ganz zufrieden mit seiner Bearbeitung von "Elektra". In den Aufzeichnungen notiert er 1905:

> Meine antiken Stücke haben es alle drei mit der Auflösung des Individualbegriffs zu tun. In der "Elektra" wird das Individuum in der empirischen Weise gelöst, indem eben der Inhalt seines Lebens es von innen her zersprengt, wie das sich zu Eis umbildende Wasser einen irdenen Krug. Elektra ist nicht mehr Elektra, weil sie eben ganz und gar Elektra zu sein sich weihte. Das Individuum kann nur scheinhaft dort bestehen bleiben, wo ein Kompromiß zwischen dem Gemeinen und dem Individuellen geschlossen wird. (RA III, S. 461)

Neben der Kritik am Einzelgängertum, am Alleinsein, das wie das Erstarrt-Sein eine Barriere auf dem Weg zur höheren Wirklichkeit ist, gibt Hofmannsthal in dieser Notiz an, daß es sich bei "Elektra" um "Auflösung" handelt. Damit wird der Dichter seiner Funktion, "Bringer von Harmonie" zu sein, nicht gerecht. Es fehlt das "leuchtende Zauberschloß", auf dem die heilsame Wirkung seiner Dichtung beruhen will. In diesem Sinn ist "Elektra" nicht als Selbstbekenntnis des Dichters zu deuten, denn es fehlt die "Harmonie der Seele". "Elektra" kann als Selbsterkenntnis verstanden werden auf Grund der Kritik am Einsamsein, am Einzelgängertum, an der Isolierung des Individuums, die zum "Erstarrten" führen kann.

Hofmannsthal hat einmal gesagt:

> Wer leben will, der muß über sich selbst hinwegkommen, muß sich verwandeln: er muß vergessen. Und dennoch ist ans Beharren, ans Nichtvergessen, an die Treue alle menschliche Würde geknüpft.

> Dieses ist einer von den abgrundtiefen Widersprüchen, über denen das Dasein aufgebaut ist. (57)

Hier ist zu überlegen, ob man mit diesem Widerspruch, solange man ihn als solchen sieht, überhaupt leben kann. In "Elektra" jedenfalls reicht der Glaube an eine Welt, in der sich alle Gegensätze lösen, noch nicht aus. Wahrscheinlich hat Hofmannsthal dieses Drama gerade deshalb als eines seiner unbefriedigendsten Dichtungen gesehen und aus diesem Grund sein Thema - sich durch das Opfer der höheren Wirklichkeit zu verbinden - in dem Drama "Ödipus und die Sphinx" bis zur Vollkommenheit gestaltet.

Das Drama "Ödipus und die Sphinx" (1905) entstand ebenfalls nach der Vorlage von Sophokles. Übernommen hat Hofmannsthal jedoch nur die Idee, nicht den Gehalt. Wieder tritt die Faktizität der Handlung zurück, und Schicksal reagiert - noch ausschließlicher als in "Elektra". Um Schicksal und Opfer, so wie es Hofmannsthal durch Gabriel in dem Aufsatz "Das Gespräch über Gedichte" beschreibt, geht es dem Dichter in der Bearbeitung des Stoffes aus der griechischen Mythologie. Das Schicksal wird hier jedoch nicht in der Gegenüberstellung der betroffenen Personen entrollt, sondern von "Magiern", "Sehern" und "Knaben". Ödipus erfährt vom Orakel in Delphi, daß er seinen Vater erschlagen und sich mit seiner Mutter vermählen wird:

> Des Erschlagens Lust
> hast Du gebüßt am Vater, an der Mutter,

> Umarmens Lust gebüßt, so ists geträumt,
> und so wird es geschehen. (D II, S. 397)

Daraufhin will er dem Leben entsagen und sich der Natur zuwenden - bis ihm, nach vorausgegangenem, unwissentlichen Erschlagen seines Vaters, die Götter das Zeichen zur Tat senden: er sei dazu bestimmt, Theben von der dämonischen Herrschaft der Sphinx zu befreien. Opferbereit und mit Todessehnsucht geht er dieser Berufung nach, erfüllt symbolisch im Opfer sein Schicksal, befreit Theben von der Sphinx und vermählt sich - wiederum unwissentlich - mit seiner Mutter, der Königin Jokaste.

In diesem schicksalsumwebten Drama wird Hofmannsthal seinem Anliegen, sich durch das Opfer zu verwandeln, um zu einer höheren Wirklichkeit zu gelangen, insofern gerecht, als daß die Tat oder das Opfer ein befreiender, rettender Akt für alle Beteiligten ist. Und mehr: das Opfer, zu dem es schließlich gar nicht kommt, weil die Sphinx wiederum auf ihr Schicksal, auf Ödipus gewartet hat, um mit seinem Kommen zu sterben, bedeutet nicht nur Befreiung für Theben, sondern auch für Ödipus selbst, der sich von dem Fluch befreit:

> Nichts von meiner Mutter!
> Dies alles hängt nicht mehr an mir. Ich hab mich
> mit Schwerteshieben losgelöst. Der Ödipus,
> der vor dir steht, ist seiner Taten Kind
> und diese Nacht geboren... (D II, S. 482)

Trotz intensiver und deshalb auch übermäßiger symbolischer Gestaltung hat sich Hofmannsthal in diesem Drama zweifellos als Künder von Harmonie übernommen: nicht nur die erreichte

höhere Wirklichkeit zeichnet sich durch Harmonie und Einheit aus, sondern auch die reale, dämonisch-verhaftete Wirklichkeit, deren Beziehung zur ursprünglichen, zusammenhangslosen Welt, von der es sich zu befreien galt, nur durch "Leiden" gekennzeichnet ist. Beide Wirklichkeiten, die reale und die höhere, sind in diesem Drama göttergläubig; beide Wirklichkeiten zeichnen sich in diesem Drama durch Ganzheit der Welt aus. Hier stellt sich nun die Frage, wozu es einer Verwandlung zur höheren Wirklichkeit bedarf, wo sich doch beide Welten durch Einheit und Ordnung auszeichnen? Unterliegt Hofmannsthal hier nicht einem tragischen Irrtum, wenn das Schicksal, so wie es in dem Drama "spielt", nur die höhere Wirklichkeit und damit die Unwirklichkeit erfaßt? Kann diese lebensfremde Dichtung überhaupt noch subjektives Erleben, das aus realer und höherer Wirklichkeit erfahren wird, ausdrücken? Die Frage kann nur verneint werden, weil das zusammenhanglose, chaotische Dasein in diesem Drama verleugnet wird. Hofmannsthal hat sich in der Bearbeitung des "Schicksals" in diesem Drama zweifellos vertan, was nicht zuletzt auf die nicht mehr nachzuvollziehende Fülle des Schicksals in diesem Drama zurückzuführen ist.

3. Der Dichter und seine Zeit

Hatte Hofmannsthal noch im Frühwerk die dichterische Behand-

lung von Stoffen der Vergangenheit als "Erstarrtes" und "Nachahmendes" im stärksten Maß kritisiert, so fühlt er sich nach 1900 "rasend" (RA III, S. 474) zu ihr hingezogen: "Nur die Vergangenheit ist was wert", (RA III, S. 474) heißt es 1906 in den Aufzeichnungen. Ähnliches schreibt er auch an seinen Freund Andrian im Januar 1903: "Der starke Reiz für mich ist, vergangene Zeiten nicht ganz tot sein zu lassen oder fernes Fremdes als nah verwandt spüren zu lassen." (58)

Auf der anderen Seite hat sich Hofmannsthal mit der Abwendung vom Frühwerk als Dichter seiner Zeit, als Dichter der Gegenwart verstanden: "Dichter sind es, die die Epochen und die Gefühle der Epochen schaffen" (RA I, S. 28), heißt es 1903 in den "Notizen zu einem Grillparzer-Vortrag".

Hier stellt sich nun die Frage, wie Hofmannsthal dem Anspruch, Dichter seiner Zeit sein zu wollen und gleichzeitig als Dichter Vergangenes wirksam zu gestalten, gerecht werden kann, in einer Zeit, die sich von der kulturellen und politischen Vergangenheit lösen will und lösen muß. Wird eine vergangenheitsbezogene Dichtung, die ihre Gültigkeit für die Gegenwart bestätigt glaubt, überhaupt dem Auftrag gerecht, Kunst und Leben miteinander zu verbinden? Und ist dieser Auftrag nicht zum Scheitern verurteilt, wenn sich der Dichter von Anfang an in seiner Harmonieverbundenheit vom verworrenen, zusammenhanglosen Leben der Gegenwart ausschließt?

Dies alles sind Fragen, mit denen sich Hofmannsthal selbst beschäftigt haben muß oder die in Form von Kritik von außen an ihn herangetragen worden sind. Es gibt zumindest kei-

ne andere Erklärung als diese für das Entstehen des Vortrags "Der Dichter und diese Zeit", in dem sich Hofmannsthal vehement zur Gegenwartsbezogenheit und gleichzeitig zur Vergangenheitsdichtung bekennt.

Der Vortrag "Der Dichter und diese Zeit" entstand im Jahr 1906 und fragt nach der Stellung des Dichters und seinen Aufgaben in der Gegenwart. Was nun zunächst die Aufgabe des Dichters betrifft, so erweist sie sich als Entsprechung des bisher Gesagten:

> Sein unaufhörliches Tun ist ein Suchen von Harmonien in sich, ein Harmonisieren der Welt, die er in sich trägt. In seinen höchsten Stunden braucht er nur zusammenzustellen, und was er nebeneinanderstellt, wird harmonisch. (RA I, S. 72)

Hofmannsthal geht sodann auf die Wirkung seiner Dichtung ein: sie reinigt die "dumpfen Schmerzen der Zeit" (RA I, S. 72/73). Die Wirkung seiner Dichtung will also "reinigend" (RA I, S.72), erlösend und befreiend sein. Hofmannsthal richtet seinen Blick jedoch nicht auf die geistige Befreiung, denn der gewonnene "höhere Stand" (RA I, S. 57)erlaubt es nicht, "dieses und jenes zu wissen" (RA I, S. 57), sondern auf die seelische Befreiung beziehungsweise die "seelenhafte Freiheit", wie sie in dem Aufsatz "Unterhaltungen über die Schriften von Gottfried Keller" (E, S. 518) genannt wird. Aus diesem Grund kann und darf Dichtung nicht durchdacht werden, sondern muß vom Leser als ein Erlebnis gefühlt werden. (RA I, S. 54) Diese Wirkung der Dichtung erschließt sich jedoch nur demjenigen, der mit dem Dichter gehen will (RA I, S 79), demjenigen, der

glaubt. Denn Glaube, und zwar in seiner "vollen religiösen Bedeutung" (RA I, S. 78), ist die Voraussetzung für die Wirksamkeit seiner Dichtung, für die "Vision" (RA I, S. 78) einer zusammenhängenden, geordneten Welt, die als solche, "wie die Spinne", (RA I, S. 75) den Faden über den Abgrund spinnt, die ein "Ausruhn im Wirbel des Daseins" (RA I, S. 75) erlaubt. Schafft der Dichter also jenen Faden, der das chaotische Leben mit der geordneten Welt verbindet, so stellt sich die Frage, wo der Dichter seinen Platz in dem verworrenen Dasein, in der Gegenwart sieht, weiß er sich der geordneten Welt doch vollends verbunden.

Der Dichter ist da, "wo er nicht da zu sein scheint ... seltsam wohnt er im Haus der Zeit, unter der Stiege, wo alle an ihm vorüber müssen und keiner ihn achtet". (RA I, S. 66) Dort durchlebt er ein "ungeheures Leiden", "ein ungeheures Genießen" (RA I, S. 66), denn er weiß dies alles zu besitzen: "die Finsternis, die nachts auf der Stiege liegt", "die Frechheit des Koches", "den Hochmut des Stallmeisters", "die Seufzer der Magd" (RA I, S. 66-67) weil "jedes von diesen"... "eine offene Wunde an seiner Seele" (RA I, S. 67) ist. Der Dichter ist da und "wechselt lautlos seine Stelle und ist nichts als Auge und Ohr und nimmt seine Farbe von den Dingen, auf denen er ruht". (RA I, S. 67) Er sieht sich als lautlosen "Bruder aller Dinge" (RA I, S. 67). Er nimmt an allem teil, indem er sieht und fühlt. Er kann "nichts auslassen", "kein Wesen, kein Ding, keinen Gedanken von sich wenden, "als sei er aus einer anderen Ordnung der Dinge". (RA I, S. 67)

Denn in "seine Ordnung der Dinge muß jedes Ding hineinpassen" (RA I, S. 68), in ihm muß alles zusammenkommen. Auf der Basis dieser hingebungsvollen Teilnahme an allen Dingen, allen Erscheinungen der Welt, erhebt der Dichter den Anspruch auf "Führerschaft" (RA I, S. 59), die als eine Art Priesterschaft verstanden werden kann, wenn sie sich an die Gläubigen seiner Zeit richtet.

Die Aufgabe des Dichters sieht Hofmannsthal also darin, Ordnung im Chaos zu schaffen. Der Dichter muß am realen, zusammenhangslosen Dasein teilnehmen, um die Gegensätze zu erkennen, zu sammeln, zu verknüpfen und schließlich zu ordnen. Dementsprechend setzt diese Aufgabe den Glauben des Dichters an Ordnung voraus. Hofmannsthal sagt in dem Aufsatz, daß dieser Glaube in der "religiösen Bedeutung" (RA I, S. 78) zu erfassen sei. Man kann deshalb sicher annehmen, daß es sich um die göttliche Ordnung handelt, die Hofmannsthal gestalten will. In diesem Sinn ist sein Erlebnis auch ein "religiöses Erlebnis". (RA I, S. 79)

Diese göttliche Ordnung ist jedoch eine zeitlose Ordnung, das heißt, daß sie auf Grund ihrer jahrhundertealten Überlieferung zeitungebunden und damit gültig ist sowohl für die Vergangenheit als auch für die Gegenwart. Damit ist der Dichter derjenige, der "in sich die Elemente der Zeit verknüpft" (RA I, S. 68)

Nun schließt der Glaube an eine Ordnung es nicht aus, daß andere Ordnungen beziehungsweise Gedanken aus anderen Ordnungen mit in diese eine Ordnung einbezogen werden kön-

nen. (RA I, S. 67) Wenn sich Hofmannsthal als Dichter seiner Zeit verstehen will, müssen diese anderen, in der Dichtung gestalteten Ordnungen sich als gegenwartsbezogen, ja sogar zukunftsorientiert erweisen, denn: indem sich der Dichter den zusammenhangslosen Erscheinungen der Gegenwart hingibt, die gegenwärtigen Gegensätze sammelt und verknüpft, muß aus diesem verknüpften Gebilde, der Dichtung, auch eine gegenwartsbezogene Ordnung entstehen, die als solche wie "ein leuchtendes Zauberschloß" aus dem Kunstwerk hervorstechen muß.

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, daß Hofmannsthals weiteres Schaffen ganz unter dem Eindruck der Vergangenheit entsteht, seine Dichtung vergangenheitsbezogen ist. Wenn Hofmannsthal seinen Blick auf die Vergangenheit richtet, so stellt sich die Frage, warum er überhaupt an der Gegenwart teilnimmt - und dieses mit dem ungeheuren Anspruch, alles in sich aufzunehmen, keinem Ding den Eintritt in seine Seele zu verwehren.

Vergangenheitsdichtung oder eine Dichtung, die auf Vergangenem beruht, schließt es jedoch nicht aus, daß gegenwärtige Elemente, zum Beispiel gegenwärtige Probleme, in sie mit einbezogen werden können. Es ist durchaus möglich, daß gegenwärtige Erscheinungen dichterisch in die Vergangenheit hineinprojiziert werden können oder daß gegenwärtige Phänomene die vergangenen, für die Gegenwart ungültig gewordenen Erscheinungen der Vergangenheitsdichtung, ersetzen und ablösen können.

Wenn Hofmannsthal sich zur Vergangenheitsdichtung bekennt und sich gleichzeitig als Dichter seiner Zeit sieht, so muß jenes "leuchtende Zauberschloß" Gültigkeit für die Gegenwart haben, das heißt, es muß als ein neues, gegenwarts- oder zukunftsorientiertes, geordnetes Gebilde in der Dichtung Kraft und Wirkung ausstrahlen. Nur unter diesem Aspekt kann Hofmannsthals weitere Dichtung dem Anspruch der Gegenwartsgültigkeit gerecht werden, kann Hofmannsthal sich als Dichter seiner Zeit verstehen. Denn alte Ordnungen werden bekanntlich aufgelöst oder abgeschafft, weil sie sich als unhaltbar und unbrauchbar erwiesen haben; sie lösen keine Probleme und haben für die Gegenwart keine Wirksamkeit.

Hofmannsthals weitere Dichtung soll deshalb in besonderem Hinblick auf ihre Gegenwartsgültigkeit hin untersucht werden, unter der Fragestellung also, ob jenes in der Dichtung gestaltete "leuchtende Zauberschloß" gegenwartsbezogen und damit wirksam ist.

Nun ergibt sich aus dem Vortrag ein Hinweis, der darauf schließen läßt, daß Hofmannsthal dem Anspruch, Dichter seiner Zeit zu sein, nicht gerecht werden kann, daß es bei ihm eine Diskrepanz zwischen Gestaltung und Wirksamkeit der Dichtung gibt. Und dieser Hinweis folgert aus der Beziehung zwischen Dichter und Leser, die sich so darstellt: Der Dichter sieht in den Lesenden die "Suchenden "(RA I, S. 62), die "Fordernden" (RA I, S. 78), die "Fragenden" (RA I, S. 79). Auf der anderen Seite richtet sich seine Dichtung nur an den gläubigen Leser, denn "wer zu lesen versteht, liest gläubig". (RA I,

S. 78) Als Glaubender und "Ewig Antwortender" (RA I, S. 79) redet der Dichter nur zu denen, die mit ihm "gehen wollen" (RA I, S. 78), die wie er an die Vision einer geordneten Welt, eines "kosmischen Geschehens" (RA I, S 79) glauben und glauben wollen.

Nun - und hier liegt die Unstimmigkeit - sind es nicht die Gläubigen, die suchen, die fordern und die fragen. Sie finden und erhalten Antwort in der Ordnung, an die sie glauben, wie zum Beispiel in der Kirche. Hofmannsthal wendet sich mit seiner Dichtung also nicht an den "fragenden Blick der Zeit" (RA I, S. 76), den er als solchen zwar erkennt, dem er aber keine Antwort geben kann: "denn es gibt keine erträgliche Antwort". (RA I, S. 76) In diesem Sinn deutet Hofmannsthal die Frage seiner Zeit: "Wie leb ich und trage das und mache nicht ein Ende mit mir" (RA I, S. 76) als den "Blick eines Schlafenden" (RA I, S. 76), dem niemand Antwort schuldig sei. Aber ist Hofmannsthal nicht gerade jenen Fragenden Antwort schuldig, wenn er "neue Epochen" schaffen will und sich als Dichter seiner Zeit und Ewig-Antwortender versteht? Diese Frage kann nur bejaht werden, denn gerade die Fragenden suchen und fordern, weil sich alte Ordnungen für sie als unhaltbar erwiesen haben. Und in diesem Sinn ist für die Fragenden die göttliche Ordnung auch eine alte überholte Ordnung, denn indem sie fragen und suchen, haben sie sich schon von dieser abgewandt, weil sie in ihr keinen Halt, keine Bindung, keine Hoffnung mehr gefunden haben. Hat doch gerade die Kirche durch jahrhundertlange Tradition ununter-

brochen ein geordnetes Weltbild überliefert und ist in der Fortsetzung dessen noch heute für den Gläubigen eine zeitlose Ordnung, so erweist sich die göttliche Ordnung für den Fragenden als fragwürdig und für den Suchenden als zerbrochen, als unwirksam, denn sein Fragen ist in der geschichts-philosophischen Bedeutung doch nichts anderes, als die verständliche Reaktion auf Jahrhunderte christlichen Mittelalters, auf Feudalismus und enttäuschte Hoffnungen, auf geistige und politische Veränderung. In diesem Sinn sind die "dumpfen Stunden", die "Depressionen", die "Verworrenheiten", die "Schmerzen" (RA I,S. 72), die typischen Empfindungen und Erscheinungen seiner Zeit für Hofmannsthal nur "unpersönliche Zustände", (RA I, S. 72) die zwar erkannt, aber nicht gefühlt werden, wenn der Dichter sich als Bettler verkleidet unter der Treppe des Hauses verbirgt. Es sind Gedanken, die er von sich scheucht, obwohl er gleichzeitig den Anspruch erhebt, "keinem Ding den Eintritt in seine Seele zu verwehren" (RA I, S. 68). Damit scheint es offensichtlich zu sein, daß hier eine Diskrepanz zwischen Hofmannsthal und seiner Zeit besteht. Bestätigung kann jedoch nur eine Untersuchung seines dichterischen Werkes schaffen, und zwar im besonderen Hinblick auf seine Zeitgültigkeit und seine Wirksamkeit.

In der Komödie "Christinas Heimreise" (1909) nimmt Hofmannsthal abermals wie schon in "Der Abenteurer und die Sängerin" eine Casanova-Episode zur stofflichen Grundlage: Christina ist auf Heiratssuche in Venedig. Dort trifft sie den Abenteurer (Casanova) Florindo, dessen Verführungskün-

sten sie nach einem Eheversprechen unterliegt. Doch Florindo denkt nicht daran, Christina zu heiraten und vertraut sie dem unbeholfenen, aber ernsthaften Kapitän Thomaso an, der Christina heim in ihren Gebirgsgasthof begleiten soll. Dort erkennt Christina nach dem für sie enttäuschenden Abenteuer mit Florindo: "vor der Begegnung dort, da war nicht viel Gescheites an mir" (D IV, S. 210) und gesteht dem Kapitän:

> Auch aus Ihnen hätte ich mir nichts gemacht vor dem. Jetzt weiß ich, was ein Mann ist und auch was eine Frau ist, in Gottes Namen (D IV, S. 210)

Das Lustspiel endet mit einem Lob auf die Ehe:

> Gut ist die Ehe. In ihr ist alles geheiligt. Das ist kein leeres Wort. Das ist Wahrheit. Esführens viele im Munde, aber wers einmal begriffen hat, der verstehts. (D IV, S. 209)

In diesem Lustspiel ist es die Institution der Ehe, die als sittliche und naturrechtliche Ordnung dem Chaos der Zeit gegenübergestellt wird. Als Derivat der göttlichen Ordnung paßt sie in Hofmannsthals "Ordnung der Dinge" (RA I, S. 68) und ist entsprechend als zeitlose Ordnung zu verstehen. Mit dem Triumph der Ehe, so wie es in diesem Lustspiel dargestellt wird, kann sich Hofmannsthal als "Bringer von Harmonie" verstehen. Damit steht die Ehe sinnbildlich für die höhere Wirklichkeit.

Auf Grund ihres traditionellen Charakters kann die Institution der Ehe jedoch nicht als "leuchtendes Zauberschloß" begriffen werden, das Kraft und Wirkung ausstrahlen will. Abgesehen von dem gehaltlich trivialen Zusammenhang, aus wel-

chem die "Ehe" als höhere Wirklichkeit hervorgehen will, ist sie in diesem Lustspiel auch ungenügend motiviert. So ist zum Beispiel Christinas Entscheidung für Thomaso unbegründet, vom Leser oder Zuschauer kaum nachzuvollziehen.

Dem Anspruch, "die Gefühle der Epochen" (RA I, S. 28) zu schaffen, wird Hofmannsthal in diesem Lustspiel sicher nicht gerecht. Die Institution der Ehe kann nicht als eine aus gegenwärtigen Elementen verknüpfte Ordnung verstanden werden, weil sie zeitungebunden ist. Als traditionelle Ordung löst sie weder die Probleme der Suchenden,noch antwortet sie auf die Fragen der Gegenwart. In diesem Sinn ist das Lustspiel "Christinas Heimreise" ein zeitloses Theaterstück, das keinen unmittelbaren oder wirksamen Bezug zur Gegenwart herstellt.

Den Bezug zur Gegenwart, den Hofmannsthal in seiner Rede "Der Dichter und diese Zeit" als Wesensmerkmal seines dichterischen Schaffens sieht, wird in der Komödie "Der Rosenkavalier" schlechthin verleugnet. Die Oper, die 1910 in Zusammenarbeit mit Richard Strauß entsteht, hat nichts mit den gegenwärtigen Erscheinungen gemein. Denn die Ordnung, die Hofmannsthal in dieser Komödie präsentiert, ist ausschließlich vergangenheitsverhaftet: "Wien unter Maria Theresia" (59) schreibt Hofmannsthal hinsichtlich der Zeit und Handlung am 12.2.1909 an Richard Strauß. Und von dieser Zeit zeugen auch die naiv-fröhlichen Charaktere sowie der Gehalt der Komödie: da ist der junge Graf Oktavian, der dem älteren, lüsternen Baron von Lerchenau die hübsche neu-adlige Sophie Faninal ausspannen will, was ihm nach einer komisch-

heiteren Intrige auch gelingt.

Damit steht der Gang der Handlung im stärksten Widerspruch zu jenen Äußerungen des Dichters, die in seiner Rede von 1907 dargelegt werden. In dieser Komödie werden keine gegenwärtigen Gegensätze gesammelt oder gar verknüpft. Mit dieser Dichtung erweist sich sein Erzeuger nicht als lautloser Bruder aller Dinge, geschweige denn als jemand, der die Elemente der Zeit in sich verknüpft. Es spricht für sich, daß Hofmannsthal die Anregungen für das theresianische Sprach- und Zeitkostüm dieser Komödie aus den "Tagebüchern eines Oberforstmeisters unter Maria Theresia" (60) entnommen hat und nicht seinen Erfahrungen und Erlebnissen als fiktiver Bettler unter der Treppe. So wird in dieser Komödie, in Gestalt einer feudalistischen Gesellschaft, jene Ordnung der Vergangenheit offenbart, von der sich die Gegenwart löst. Und damit steht Hofmannsthal als Dichter in schärfstem Gegensatz zu seiner Zeit, wenn er die vergangenen und nicht die gegenwärtigen Elemente der Zeit miteinander verknüpft. Gleichzeitig wird mit dieser Dichtung deutlich, wie sehr sich Hofmannsthals dichterische Erfahrungen und dichterische Ausdrucksmöglichkeiten im Laufe seines Schaffens geändert haben. Das, was ihm im Frühwerk zur Kritik gereicht, wird im weiteren Werk zum Ansatzpunkt seines Schaffens, nämlich die durch das Medium Kunst hochstilisierte Vergangenheit. Es ist das erstarrte, tote Leben, das Hofmannsthal gestaltet, und nicht das bewegte Leben. Der Dichter findet sein Bild einer Vision im erstarrten Leben, und deshalb haben seine dichterischen

Gestalten, die scheinbar fröhlichen und unbeschwerten, in eine aus Adel und Klerus ständische Ordnung gezwängten Menschen, nichts mit dem fragenden, suchenden, sich aus dieser Ordnung lösenden Menschen des realen gegenwärtigen Lebens gemein. Hofmannsthals Dichtung ist nicht gegenwartswirksam. Aus seiner Dichtung leuchtet kein zukunftsorientiertes, aus gegenwärtigen Erscheinungen verknüpftes Gebilde als "Zauberschloß" hervor, wenn sich dieses dichterisch in Form der Ehe oder als ständische Ordnung äußert. In der Gestaltung eines Anachronismus schafft Hofmannsthal keine Gefühle einer Epoche, keine zeitbezogene Dichtung. Und damit steht sein dichterisches Werk in einer Diskrepanz zu den theoretischen Äußerungen dieser Zeit, so wie sie in dem Aufsatz "Der Dichter und diese Zeit" dargelegt werden.

Weil Hofmannsthal den Anspruch der Gegenwartsbezogenheit, der Gegenwartsgültigkeit seiner Dichtung bis zum Ende seines Schaffens aufrechthält - denn der 1926 gehaltene Vortrag "Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation" über die Funktion und Stellung des Dichters erweist sich als erweiterte Fortsetzung der 1907 entstandenen Rede "Der Dichter und diese Zeit" - soll jetzt nach den möglichen Gründen für diese Unstimmigkeit gesucht werden.

4. Die Bindung an das Vergangene

In dem Aufsatz "das Spiel vor der Menge" (1911) sagt Hofmannsthal über den Dichter der gegenwärtigen Generation: "Er ist sich bewußt, innerhalb der deutschen Tradition zu verharren". (D III, S. 104) Unter dem Aspekt des "Abgestorbenen, Unzeitgemäßen" (D III, S. 105) ist zunächst das Drama "Jedermann" (1911) zu verstehen, jenes Spiel vom Sterben des reichen Mannes, das seine Gültigkeit für den Barock und das christliche Mittelalter bestätigt weiß.

Den Stoff zu dem christlichen Mysterienspiel entnahm Hofmannsthal einer englischen Moralität aus dem späten 15. Jahrhundert sowie der Jedermann-Version (1549) von Hans Sachs. In dem Spiel zeigt Hofmannsthal "Jeder-Mann", den, als ihm der "Tod" von Gott geschickt wird, alle Freunde sowie seine Geliebte "Buhlschaft" verlassen. Auch seine Reichtümer, in denen Jedermann bisher seine Macht und sein Ansehen sah, werden ihm genommen. Auf dem Weg zu Gottes Gericht begleiten ihn nur seine wenigen "Werke" und deren Schwester "Glaube", die ihm den Glauben an "Jesu Christ" (D III, S. 63) geben und ihn damit vor dem Teufel retten.

Priesterlich mahnend steht damit jene höchste religiöse Forderung, sein Schicksal in Gottes Hand zu legen, als "Zauberschloß" in Hofmannsthals Bearbeitung des "Jedermann". Die Frage nach der Gegenwartsgültigkeit dieses Dramas wird mit der Zeitlosigkeit des Gehaltes, der auf die göttliche Ordnung verweist, beantwortet. Mit "Jedermann" stellt Hofmannsthal wiederum ein Drama vor, welches keinen unmittelbaren

Bezug zur Gegenwart schafft. Natürlich kann man im "Jedermann" auch aktuelle Zeitkritik in der Darstellung des unmoralischen Glaubens an die Macht des Geldes sehen, worauf in der Literaturkritik bereits hingewiesen wurde. (62) Aber auch diese Kritik ist als eine aus dem Christentum abgeleitete und damit zeitungebundene Beurteilung zu sehen. Außerdem weist Hofmannsthal in dem Aufsatz "Das Spiel vor der Menge" selbst auf die nicht-aktuelle Bedeutung des "Jedermann" hin:

> indem ich das Spiel vom "Jedermann" auf die Bühne brachte, meine ich, dem deutschen Repertorium nicht so sehr etwas gegeben, als ihm etwas zurückgegeben zu haben, das ihm von rechtswegen nicht fehlen durfte und nur sozusagen durch einen historischen Zufall vorenthalten wurde. (D III, S. 104)

Damit wird deutlich, daß Hofmannsthals Ver-Dichtung des Jedermann-Stoffes nicht als aktuell, sondern als "kulturhistorische Kuriosität" (63) gesehen werden muß. Als solche hat sich das Spiel vom "Jedermann" in der alljährlichen Aufführung bei den Salzburger Festspielen eine "moderne Unsterblichkeit" (64) bewahrt.

Von der Flucht aus der gegenwärtigen Zeit ins Zeitlose zeugt auch die Oper "Die Frau ohne Schatten" sowie deren gleichnamige epische Darstellung aus den Jahren 1912-1919. Allerdings nimmt diese Oper beziehungsweise Erzählung insofern eine Sonderstellung im dichterischen Werk Hofmannsthals ein, als in ihr alles gestaltet wird, um was es dem Dichter geht. Nicht zuletzt hängt diese Zusammenstellung aller dich-

terischen Ausdrucksmöglichkeiten und Motive - und zwar der gesamten, Früh- und Spätwerk verbindenden - mit dem vornehmsten Wunsch des Dichters zusammen, alles zu harmonisieren, alles in Beziehung zu sehen. In diesem Sinne erweist sich "Die Frau ohne Schatten" als dichterische Entsprechung der theoretischen Aussagen Hofmannsthals im "Ad me ipsum" (1916). Auch Hofmannsthal weist in jenem Selbstbekenntnis auf dieses hin: "Vereinigung und Verknüpfung sämtlicher Motive in der Frau ohne Schatten". (RA III, S. 604)

Das Märchen handelt von einem Kaiser und dessen Frau, die, wenn sie keinen Schatten wirft, d.h. kein Kind bekommt, in das Geisterreich, wo sie ursprünglich herkommt, zurückkehren muß und ihrem Mann dann nur der Tod bleibt. So soll mit Hilfe der dämonisch veranlagten Amme einer armen Färberin der Schatten (d.h. ein Kind) abgekauft werden. Dank des kraftvollen "blitz"-artigen (DV, S. 352 und 484) (65) Einsatzes des Färbers wird der Handel verhindert. Als sich die Kaiserin schließlich schuldig bekennend vor dem Gericht im Geisterreich verantwortet, gehen Kaiser- und Färberehepaar geläutert und mit "Schatten", d.h. mit kommender Mutterschaft, nach Haus.

In dem Märchen, das zeitlich eher in die Nähe des Dramas "Das Bergwerk zu Falun" gehört, verknüpft Hofmannsthal sämtliche Motive seines bisherigen Schaffens. Hier geht es um das Thema der Lebensverknüpfung sowie um die lebensverbindenden Elemente, wie Ehe, Familie und Kind; hier geht es um das Thema der Verschuldung, das in den bisherigen Dramen stets

als Voraussetzung zum Opfer behandelt wurde; hier geht es um Magie und Zauberkraft; hier geht es um Opfer und Tat, die zur Verwandlung führen; hier geht es um die Reinigung der Seele, wie sie in dem Aufsatz "Der Dichter und diese Zeit" als wirkendes Element der Dichtung verstanden wird, und hier geht es um Schicksal.

Mit der mythischen Darstellung vom geläuterten und befreiten Menschentum will Hofmannsthal auf eine Welt wirken, die sich in Trümmern und Auflösung aller vergangenen Vorstellungen und Ordnungen befindet. Spätestens mit der Oper/Erzählung "Die Frau ohne Schatten" wird deutlich, daß Hofmannsthals Beitrag zur Gegenwart rein mythischer Natur ist. "Die Frau ohne Schatten" ist Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Krieg und seine Antwort an die Zeit. Davon zeugen die Behandlung des Stoffes vor dem Krieg in Form der Oper sowie die nochmalige Aufnahme in und nach den Kriegsjahren in Form der Erzählung. Und diese doppelte Behandlung des gleichen Stoffes verweist auf die Bedeutung des Märchens, die dieses für Hofmannsthal hatte: Anstatt an der Gegenwart aktiv teilzunehmen, wie es sein Ort als Bettler unter der Stiege von ihm verlangt hätte, flüchtet sich Hofmannsthal wiederum ins Reich des Mythischen, des Zeitlosen, das ihn die Probleme der eigenen Gegenwart nicht erkennen läßt, ihn von den realen Begebenheiten und Erscheinungen abhält. Hofmannsthals Beitrag zum Krieg ist deshalb als ein subjektiver zu verstehen: als seine Welt (Österreich) in Trümmern liegt, macht er sich daran, sein Werk zu ordnen und in Einklang zu bringen, indem er die bis-

her aufgenommenen Motive seines Schaffens miteinanderverknüpft und dieses Gebilde in der "Frau ohne Schatten" dichterisch und im "Ad me ipsum" theoretisch vorstellt. Und diese Ordnung seiner Dichtung bedeutet nichts anderes, als ein letztes Zusammenhalten der eigenen dichterischen Existenz. Denn davon, daß sich diese wiederum in einer Krise befindet, zeugt der Briefwechsel zwischen Andrian und Hofmannsthal. Am 13.9.16 schreibt Hofmannsthal an den Freund: "Es ist seltsam, daß mit den ungeheuren äußeren Ereignissen auch eine entschiedene Krisis meiner dichterischen Existenz zusammenfällt." (66)

Das Problem dieser Krise löst Hofmannsthal, indem er den Blick auf sein früheres Schaffen richtet, indem er an die "Träume und Inspirationen" seiner "frühen Jugend ganz genau" (67) anknüpft.

Hofmannsthals Frühwerk zeichnet sich nun nicht durch Lebensverbundenheit aus. In dem Vortrag "Der Dichter und diese Zeit" verweist Hofmannsthal jedoch auf die Teilnahme des Dichters am Leben als Voraussetzung für die Wirksamkeit seines Schaffens. Hier ist zu überlegen, wie Hofmannsthal dem Dienst an der Gegenwart gerecht werden kann, wenn er sich der lebensfernen Dichtung seiner Jugend sowie der Vergangenheitsdichtung zuwendet.

In den "Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien" heißt es 1916:

> Denn um das geht es, daß in einer Welt, in
> welcher alles in ein Werden gefaßt ist,

> der Dichter nach dem Sein fragen muß, nach der Bahn, dem Gesetz, dem Bleibenden. (RA II, S. 33)

Das "Bleibende" ist für Hofmannsthal in der Vergangenheitsdichtung inkarniert. Wie es schon 1903 in dem Aufsatz "Über Charaktere in Roman und Drama" deutlich wurde und wie es vor allem die Aufsätze der Jahre 1916-1922 zum Ausdruck bringen, glaubt Hofmannsthal an ein "Fortleben" (RA II, S. 76) der Vergangenheitsdichtung, weil sich diese von der Antike über Mittelalter und Barock bis hin zum achtzehnten Jahrhundert ungebrochen durch kosmische Gestaltung auszeichnet und sich dadurch ihre Unsterblichkeit für die Gegenwart sichert.

Das Übel seiner Zeit, die Tatsache, daß alles Werden zum Chaos hintendiert, sieht Hofmannsthal darin, daß die Menschen keine gültigen Bindungen, keine Gewalt mehr über sich haben, die sie unwillkürlich in eine Ordnung zwingen würde. Umso stärker fühlt sich Hofmannsthal in den Kriegsjahren, die das Chaos auch äußerlich zum Ausdruck bringen, seinem Auftrag verbunden, "Bringer von Harmonie" zu sein. Und deshalb kann auch nur der "Dichter" der Gegenwart dienen, weil er das Ganze "in allem und jedem geistigen Tun" (RA II, S. 177) ahnt. Und diese Ahnung der Welteinheit ist für Hofmannsthal nicht nur in der Vergangenheitsdichtung, sondern auch in der eigenen Zeit inkarniert. Diese Überzeugung Hofmannsthals setzt jedoch folgende Erklärung voraus: während die meisten Zeitgenossen Hofmannsthals Nietzsches Kritik an der europäischen Kultur fortsetzen und entsprechend im Imperialismus und der zunehmenden Technisierung die Repräsentanten der gegnerischen Mächte se-

hen [68], glaubt Hofmannsthal an ein Fortbestehen der österreichischen Kultur. Diese Kultur ist für ihn durchaus nicht "erschöpft" (RA II, S.59), sondern nur "verwahrlost" (RA II, S. 59) und muß deshalb neu aufgenommen werden. Wenn Hofmannsthal 1916 noch davon ausgeht, daß man, um diese Kultur zu bewahren, an das siebzehnte Jahrhundert anknüpfen muß, so sieht er 5 Jahre später den Anknüpfungspunkt in der Dichtung des frühen Mittelalters. [69] 1921 schreibt Hofmannsthal in einem Aufsatz über K.E. Neumann: "Die Kultur, die uns trägt und an der... der gewaltigste und anhaltendste Sturm seit einem Jahrtausend jetzt rüttelt, ist in den Grundfesten der Antike verankert. Aber auch diese Grundfesten selber sind kein Starres und kein Totes, sondern ein Lebendes. Wir werden nur bestehen, sofern wir uns eine neue Antike schaffen." (RA II, S. 156)

Nur aus diesem Hintergrund ist Hofmannsthals zeitlose Dichtung der späten Jahre zu verstehen, die aus einer eigentümlichen Mischung zwischen antiken, mittelalterlichen, barocken, klassischen und österreichischen Elementen besteht. Doch was ist das "Bleibende" dieser Kultur, das der Dichter für seine Zeit bewahren will? Die Antwort scheint folgende zu sein: wenn Hofmannsthal das Übel seiner Zeit darin sieht, daß nichts mehr Gewalt über die Menschen hat (=Ungeist), so muß er als Bringer von Harmonie nach gültigen Bindungen fragen, die die Menschen in die ihnen zustehende Ordnung zurückdrängen (=Geist). Und diese Bindung an eine höhere Gewalt ist die Basis der Vergangenheitsdichtung, ist ihr Geist, ist ihr

Sein. Aus diesem geistigen Hintergrund heraus ist der "Jedermann" zu verstehen, aber auch das "Salzburger Große Welttheater" (1922), das auf Caldérons "Il gran teatro del mundo" von 1675 beruht. In beiden Schauspielen wird die göttliche Ordnung offenbart, und zwar unter der Vorstellung, daß die Welt ein Schaugerüst sei, "worauf die Menschen in ihren von Gott ihnen zugeteilten Rollen das Spiel des Lebens aufführen". (D III, S. 107) Die Antwort des Dichters an seine Zeit ist in beiden Schauspielen von religiöser und damit zeitungebundener Natur: im Glauben an die Macht Gottes wird dem Menschen der Sinn für das Leben gegeben.

Von der Bindung an die göttliche Ordnung zeugen auch die mythischen Opern, die in Zusammenarbeit mit Richard Strauß entstehen. In der Bearbeitung des antiken Stoffes geht es Hofmannsthal jedoch noch um ein anderes Motiv, das in der "Frau ohne Schatten" sowie in allen Dramen seit 1898 mitbehandelt wird: um die Verwandlung. Von dem kosmischen Weltbild ausgehend, gestaltet Hofmannsthal dichterisch in den mythischen Opern das, was er in den erfundenen Gesprächen über die Verwandlung sagt: In Zeiten des Chaos, das als das Hereinbrechen dämonischer Mächte verstanden wird, muß sich das Individuum von diesen durch das Selbstopfer befreien, um dadurch zu einer höheren Wirklichkeit, d.h. zur Ordnung, zu gelangen. In diesem Sinne finden die "Schuldigen" Helena und die schattenlose Kaiserin durch ihre Opferbereitschaft zu einer höheren Wirklichkeit, zum wahren Leben, zur Ehe. Hier stellt sich nun die Frage, wie Hofmannsthal einen Be-

zug von der götteranwesenden Antike zur götterfernen Gegenwart herstellt.

In den "Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien" heißt es:

> Hypothese: wir haben nicht der Welt etwas für uns schon Feststehendes zu oktroyieren, sondern wir haben für uns und die Welt etwas zu gewinnen. Was? - Einen neuen geläuterten Freiheitsbegriff. (RA II, S. 33)

Mit der Idee vom "geläuterten Freiheitsbegriff" knüpft Hofmannsthal an das achtzehnte Jahrhundert, vornehmlich an Goethes und Schillers Dichtung, wie es in den Reden der Jahre 1916-1922 zum Ausdruck kommt, an. Horst Althaus weist bereits darauf hin, daß Hofmannsthal nach der Sprachkrise "alles auf den Goetheschen Glauben an die Verwandlung" [(70)] setzt. Mit dem Motiv der Verwandlung wird gleichzeitig das Motiv der Verschuldung behandelt, weil die Verwandlung erst aus der Verschuldung hervorgehen kann. Das Motiv der Verschuldung gestaltet Hofmannsthal dichterisch, indem er die "Zeichen" sammelt, "die Chaos beschwören". (RA II, S. 333) Während diese Zeichen bei Hofmannsthals Zeitgenossen in den gegenwärtigen Erscheinungen des Lebens, z.B. in der Technisierung, gesehen werden, sind es für Hofmannsthal zeitlose Erscheinungen, die zum Chaos führen: ungläubiges und unmoralisches Verhalten. Wiederum wird deutlich, daß Hofmannsthal nicht die gegenwärtigen Elemente verknüpft, sondern die zeitlosen, die deshalb auch nur zur Offenbarung einer zeitlosen Ordnung führen.

Es geht dem Dichter also darum, den Menschen von den Zeichen des Chaos, von Unglaube und Unmoral durch das Opfer zu befreien, um ihn damit für eine höhere Wirklichkeit, für das wahre Sein freizusetzen. Die Dichtung ist für den Dichter dementsprechend das Mittel, dem Menschen ordnungsträchtige und bindungsfähige Werte sichtbar zu machen, mit denen ihrem Leben ein Sinn gegeben werden soll.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß Hofmannsthal in seiner Dichtung die höhere Wirklichkeit in Form der Ehe oder als ständische Ordnung (71) offenbart. Während die Erhöhung der Ehe in den mythischen Opern hinter die Darstellung der Verwandlung zurücktritt, ist sie in den Lustspielen das vordergründige Anliegen des Dichters. Alle späten Lustspiele kreisen um die Institution der Ehe.

Wiederum im Rahmen einer anachronistischen Gesellschaft wird die Institution der Ehe in dem Lustspiel "Der Schwierige" (1917) gepriesen. Dort heißt es:

> Darin ist aber so ein Grausen, daß der Mensch etwas hat finden müssen, um sich aus diesem Sumpf herauszuziehen, bei seinem eigenen Schopf. Und so hat er die Institution gefunden, die aus dem Zufälligen und Unreinen das Notwendige, das Bleibende und das Gültige macht: die Ehe. (D IV, S. 393)

Im Gegensatz zu den antiken Opern geht die Institution der Ehe in dieser Komödie nicht aus einer Verwandlung hervor. Damit kann man ihre Funktion als "höhere Wirklichkeit" in Frage stellen. Die Erhöhung der Ehe kann vom Leser kaum nachvollzogen werden, weil das "Zauberschloß" seine Leuchtkraft

auf Grund der Nicht-Darstellung der Verwandlung verliert. Und ist nicht zuletzt Kari Bühl viel zu "schwierig", um an der Ehe-Gemeinschaft teilzunehmen?

Als nahezu zerbrechlich, obwohl doch sehr gepriesen, erweist sich die Institution der Ehe in dem Lustspiel "Der Unbestechliche" (1923). Am Schluß der Komödie sagt der Diener Theodor (=Gottes Geschenk):

> Es sind Euer Gnaden die irdischen Dinge sehr gebrechlich. Es kann auch eine sehr starke Hand keine Schutzmauer aufbauen für ewige Zeiten um ihre anbefohlenen Schützlinge. Aber ich hoffe, solange ich hier die Aufsicht über das Ganze in Händen behalte, wird demgemäß alles in schönster Ordnung sein! (D IV, S. 525)

In der Komödie erfährt die Einrichtung der Ehe ihre Bedeutung durch die idealisierte Dienerfigur "Theodor". Zwar ist sie auch hier als Derivat einer höheren, religiösen Ordnung zu verstehen, wenn Anna in der entscheidenden Szene sagt:

> - und da hab ich gewußt, wenn ich jetzt nicht gleich zu unserem Herrgott beten kann, daß er dich mir wiedergibt, so bin ich verloren. ... und er hat mich erhört... und hat dich mir wiedergegeben. (D IV, S. 519)

aber durch das vorherige Eingreifen Theodors als Wahrer des "Ganzen" verliert sie ihre primär religiöse Bedeutung.

Die Ordnung der Ehe wird in diesem Lustspiel in einem heiteren (durch die Gestalt Theodors) sowie sentimental-naiven (durch die Gestalt Annas) Gehalt verkündet. Außerdem gibt es keine Verwandlung, denn die Ehe-Erneuerung kann nur

als Produkt des Zufalls verstanden werden, wenn Theodor den Abenteuern Jaromirs ein Ende bereitet und Anna zufällig im gleichen Moment göttliche Erlösung von ihrem Mißtrauen erbetet. Damit beeinträchtigt die Institution der Ehe als Sinnbild der höheren Wirklichkeit ihre Wirksamkeit in äußerstem Maß. Denn in dem sentimental-albernen Zusammenhang, aus welchem sie hervorgeht, kann sie nur auf das naive Gemüt wirken, nicht jedoch auf den Lebenssinn suchenden Geist der Epoche. Sicherlich mag das "rätselhafte Heimweh nach süßem kindischem Glück" (RA I, S. 160) ein Wesensmerkmal des Österreichers sein, aber ebenso sicher versperrt es auch den Blick auf die Probleme der Gegenwart, die mit sozialen und politischen Umstrukturierungen beschäftigt ist.

Von romantischem Zauber, der sogar zu einer Doppelheirat führt, handelt die Komödie "Arabella" (1927-1929). Wie in der Oper "Der Rosenkavalier" verlegt Hofmannsthal Ort und Zeit der Handlung in ein "Wien um 1860", weil ihm der Stoff "nicht ganz für das Kostüm der Gegenwart" (72) ausreichte. Zwar werden in der Komödie die Verfallserscheinungen des Kaiserreiches angedeutet (73), aber nicht zuletzt ist diese Andeutung auf die Kritik Strauß' an dem "verfaulten Milieu" (74) der Handlung zurückzuführen. Überhaupt bewahren die kritischen Einwände des Komponisten die Komödie vor der Erfolglosigkeit. Immer wieder weist Strauß auf die "gewöhnliche" und "unbedeutende" (75) Handlung hin, spricht sogar davon, daß er nicht bereit sei, "drei Akte lang verlumpte Naivität" (76) zu heucheln. Und schließlich ist es auch Strauß, der Hofmannsthal

auf die Unwirksamkeit seiner Dichtung hinweist. Am 18.12.27 schreibt der Komponist an Hofmannsthal:

> Soweit ich nach flüchtiger Kenntnis Ihres Entwurfes ein sachliches Urteil abgeben kann, scheinen Sie auch hier wieder in den Fehler zu verfallen, der Sie als zärtlicher Autor die Bühnenwirksamkeit des Ochs von Lerchenau überschätzen ließ. So gut diese Figur dichterisch ausgestattet ist und so sehr sie uns Künstler interessieren muß - wir sind aber nicht das Publikum! Und diesem ist merkwürdigerweise der Ochs nicht nur gleichgültig, uninteressant, ja langweilig, dem italienischen Publikum sogar widerlich und im höchsten Grade unsympathisch... Ihr Kroate lacht keine hundert Leute ins Theater. (77)

Jener Kroate ist der reiche Edelmann Mandryka, der wie der "Ochs v. Lerchenau" Träger der seigneralen Ordnung (D IV, S. 599/600) ist. Von einer Verwandlung zum gereinigten und geläuterten Menschentum kann hier nicht mehr die Rede sein. Zwar wird mit dem Ausgang der Komödie der Glaube an die bindende Kraft der Ehe offenbart, aber wie hat Hofmannsthal diese Offenbarung motiviert? Das Chaos, das als Voraussetzung der Verwandlung verstanden wird, beruht in diesem Lustspiel auf einem albernen Mißverständnis, das beide Parteien an der gegenseitigen Verbindung zweifeln läßt. Und auf welcher Basis wird die Institution der Ehe gepriesen? Die naive Zdenka gesteht ihre selbstsüchtige Intrige und löst mit der Wahrheit die "Wendung" (DV, S. 575) aus; eine Wendung, die Zdenkas Absichten verwirklicht und die Arabella in ihr Geschick, in die Ehe führt. Damit stellt sich die Frage, ob die Insti-

tution der Ehe als bindendes Element nicht ihre Ausstrahlung und religiöse Bedeutung verliert, wenn sie aus einem unreinen, in diesem Falle erlogenen Zusammenhang hervorgeht. Denn geläutert oder befreit verbinden sich die Paare nicht.

Man kann es als sicher annehmen, daß in der Komödie "Arabella" keine Antwort an die Gegenwart gegeben wird, im Gegenteil: sie erweist sich geradezu hemmend in der "zeitgemäßen" Entwicklung des Dichters, weil nicht einmal mehr nach dem "Bleibenden" gefragt wird. Wenn man in den mythischen Opern in der Darstellung eines geläuterten Freiheitsbegriffs noch eine mögliche Form der Lebensbewältigung erkennen und auch in die christlichen Mysterienspiele Zeitkritik hineininterpretieren kann [(78)], so haben die späten Lustspiele nichts mit der Gegenwart gemein.

Hier sollte nun überlegt werden, um was es Hofmannsthal in der Darstellung eines Anachronismus geht - und dazu bedarf es der folgenden Erklärung: Der vernichtende Ausgang des ersten Weltkrieges hatte Hofmannsthals Weltbild vollkommen zerstört. Was er in der Oper "Der Rosenkavalier" noch kühn verkündete, nämlich eine feudalistische Gesellschaft, hatte die Geschichte widerlegt: die Donaumonarchie löst sich nach dem Krieg in eine parlamentarische Republik auf. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß der Ausgang des Krieges Hofmannsthal wiederum in eine Krise der dichterischen Existenz führte, und man kann nur annehmen, daß es wie um die Jahrhundertwende der Glaube war, der Hofmannsthal vor dem Untergang rettete. Denn sein Glaube war ja so stark, daß er ein Zugrundegehen

ausschloß. Und eben dieses widerfährt Hofmannsthal. Die zahlreichen, geschichtlichen Aufsätze aus den End- und Nachkriegsjahren weisen darauf hin, daß Österreich für den Dichter immehr mehr zum Mythos, zum Schicksal, zum Ideal wurde. Die Beschwörung monarchistischer Figuren, wie Maria Theresia oder Prinz Eugen, in den Endkriegsjahren ist unzeitgemäß und unangebracht. Wenn Hofmannsthal kurz nach Kriegsausbruch 1914 schreibt: "Dies Österreich ist ein Gebilde des Geistes und immer wieder will eine neidische Gewalt es zurückreißen ins Chaos" (RA II, S. 383), so behauptet sich diese Idee mit den kommenden Jahren in immer stärkerem Maße. Noch 1926 schrieb Hofmannsthal, daß die Idee eines lebendigen geistigen Österreichs "auch ein Zusammensturz ohnegleichen" nicht "zu töten vermag". (RA III, S. 20)

So wird dem Dichter nicht nur Antike, Mittelalter oder Barock, sondern auch das feudalistische Österreich geistige Gegenwart, wird das "Sein", obwohl längst aufgelöst, nach dem dem Dichter zu fragen gegeben ist. Denn "jedes Lebensalter ist Gegenwart, ist also alles, was uns gegeben ist", notiert Hofmannsthal 1925 in den Aufzeichnungen (RA III, S. 576). Und nur unter diesem Gesichtspunkt ist es zu verstehen, daß für Hofmannsthal die Zeit gewissermaßen zum Stillstand kommt, wenn die chaotische Realität nicht mehr gesehen wird [(79)], wenn ihm das untergegangene Kaiserreich und die Vergangenheit geistige Gegenwart ist.

Hier nun wird deutlich, daß Hofmannsthal eine eigene Auffassung dessen hatte, was wir unter dem Begriff "Zeit-

geist" verstehen. Zeitgeist ist der "Inbegriff von Ideen, die für eine Zeit charakteristisch ist" (80), und Hofmannsthal ging trotz der divergierenden Ansichten der Zeitgenossen ausschließlich davon aus, daß die "Idee Österreich" für seine Zeit galt und wirksam war. 1923 schreibt Hofmannsthal in dem Aufsatz "Neue deutsche Beiträge":

> Zwei Gewalten stehen uns vor der Seele: wir können sie Zeitgeist und Volksgeist nennen. In unserem Innern wirkt der Zeitgeist und schafft unserm Tun die Ewigkeit; er ist unsere Not und unsere Herrlichkeit. Wunderbar stark, gelassen, selbst mächtig sich wandelnd, Wasser, Luft und Erde durchdringend, hat der Volksgeist seinen Sitz in der Landschaft, im Überkommen, im Geheimnis der Sprache, in allem Maß. Er ist gewaltiger über unser Tun, der Zeitgeist gewaltiger über unser Denken... (RA III, S. 202)

An dem Zitat wird deutlich, daß für Hofmannsthal der Zeitgeist seiner Epoche im Volksgeist liegt, dem Volksgeist, der in den Grundfesten der Antike verankert ist. Und nur aus diesem Zusammenhang ist die Unstimmigkeit des in der Dichtung Gewollten (=Zeitbezogenheit) und des in der Dichtung Gestalteten (=Zeitlosigkeit und Zeitungemäßes) zu verstehen. Zwar beweist die heutige Geistesgeschichte, daß Hofmannsthals Denken ein Utopos ist (81), aber nur aus diesem utopischen Denken heraus ist Hofmannsthals letzter großer Aufsatz "Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation" zu verstehen. In der Münchener Universitätsrede von 1926 weist Hofmannsthal dem Dichter zeitgebende Funktion zu, wenn er sagt: "Mode belebt die Tradition, Tradition adelt die Mode" (RA III, S 25);

aber auch raumgebende Aufgaben, wenn er von der "Bildung einer wahren Nation" (RA III, S. 40) spricht. Die Voraussetzung für die Erfüllung beider Aufgaben ist die Annahme, daß "der Geist Leben und Leben Geist" (RA III, S 40) wird. Diese Synthese von Geist und Leben soll mittels der "konservativen Revolution" (RA III, S. 41) erreicht werden, einer Revolution, die gegen das Neue, das Unbeständige kämpft, gegen - um durch Hofmannsthal zu sprechen - ein Jahrtausend Geistesgeschichte. Hier wird noch einmal deutlich, daß Hofmannsthals Auseinandersetzung mit seiner Zeit ein "Kampf des Glaubens mit dem Unglauben" (RA II, S. 543) ist, wie er es selbst einmal über das "tiefste Thema der Weltgeschichte" formuliert. In diesem Kampf lag seine Stärke und lag auch seine Schwäche: stark insofern, als ein ungebrochener Glaube seine ganze Dichtung ausmachte, die unter anderem dem heutigen Leser ein "Stück Österreich" wiedergibt; schwach insofern, als die Kirche ihn an der realen Wirklichkeit vorbeiführte.

Ob Hofmannsthal diese Schwäche erkannt hat, als er die 2. Fassung des Dramas "Der Turm" (1926) schrieb, mag dahingestellt sein. (82) Sie widerspricht jedenfalls gänzlich dem, was Hofmannsthal in dem Aufsatz "Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation" im gleichen Jahr sagte: nicht Geist wird Leben, sondern "Ungeist" wird Leben. Es ist bezeichnend, daß das Drama mit jener resignierenden Formel endet: "Gebet Zeugnis, ich war da, wenngleich mich niemand erkannt hat." (D III, S. 469)

SCHLUSS

Hofmannsthals dichterisches Schaffen ist gekennzeichnet von der Hölderlinschen Sehnsucht nach Harmonie und Vollkommenheit. Die Vorstellung von der Ganzheit der Welt steht über allem. Was Hofmannsthal im Frühwerk durch magischen Weltbesitz erlebt, erfährt er im Spätwerk am Traum, weil sein Glaube keinen Blick auf die Zerrissenheit der Welt erlaubt. Unbeirrt von der chaotischen Realität geht es Hofmannsthal ausschließlich um kosmische Gestaltung. Das Ideengut für "seine Welt" holt er sich aus Antike, Mittelalter und Barock. Die Gefahr, das Leben am Traum zu begreifen und Traum und Leben nicht mehr voneinander trennen zu können, hat Hofmannsthal in der Dichtung des Frühwerks erkannt. Das Drama "Elektra" zeigte ihm, daß die ausschließliche Bindung an die Vergangenheit zum Erstarren führt. Aber dieses hält Hofmannsthal nicht davon ab, den gefährlichen Wegen nachzugehen. Im Gegenteil: je mehr sich die Gegenwart von der Vergangenheit löst, umso stärker fühlt sich Hofmannsthal mit ihr verbunden. So haftet seiner späten Dichtung ein eigentümliches Phänomen an: die Gegenwart wie auch die Zukunft werden hier ausgespart. Und eben darin widerspricht sie den theoretischen Aussagen des Dichters. Vor allem in den Aufsätzen und Reden gibt Hofmannsthal ein vielseitiges und verantwortungsbewußtes Programm, indem er den Dienst des Dichters an der Gegenwart zu rechtfertigen sucht. Die Idee, der Welt einen neuen geläuterten Freiheitsbegriff vorzustellen, ist durchaus nicht

überholt. Auch die Aufgabe des Dichters, nach dem Sein und nach dem Bleibenden zu fragen, hat gewisse Gegenwartsgültigkeit. Mit der Vorstellung, eine neue Antike zu schaffen, haben sich auch andere Geistesforscher beschäftigt. Eine Verwirklichung dieser Idee wäre Utopie, aber schließtsich aus diesem Grunde von der Gegenwart nicht aus.

Doch in welchem dichterischen Rahmen hat Hofmannsthal seine Anforderungen gestellt? Die Teilnahme am Leben, die Hofmannsthal in dem Aufsatz "Der Dichter und diese Zeit" vom Dichter noch gefordert hat, kann im Spätwerk nicht mehr wahrgenommen werden. Die Erneuerung einer "Antike" läßt sich nicht in der Bearbeitung eines antiken Stoffes verwirklichen, weil 1000 Jahre nicht fraglos ausgelöscht werden können. Die Frage nach dem Sein wird in den Mysterienspielen zwar mit dem Verweis auf die göttliche Ordnung beantwortet, doch wirkt die mittelalterliche Kostümierung lebensfremd. Und lebensfremd wirkt auch die Verherrlichung der ständischen Ordnung in den Lustspielen - ist doch der Österreicher gerade damit beschäftigt, ein neues soziales Bewußtsein zu entwickeln. Und schließlich der ständige, hilflos erscheinende Hinweis auf die gültige Bindung der Ehe. Es mutet naiv an, "unsäglich gebrochenen Zuständen" in Form der Ehe eine neue Weltordnung zu offenbaren.

ANMERKUNGEN ZUR EINLEITUNG

(1) Rudolph, Herrmann. Kulturkritik und konservative Revolution. (Tübingen. Niemeyer Verlag, 1971) S. 2

(2) Hamburger, Michael. Hugo von Hofmannsthal. Zwei Studien. (Göttingen, 1964) S. 12

(3) Weischedel, Hanna. Hofmannsthals Auffassung vom Dichter und der Dichtung. (Dissertation, Tübingen: 1957) S.207

(4) Siehe (3) S. 329/330

(5) Tarot, Rolf. Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur. (Tübingen: Niemeyer Verlag, 1970) S. 2

(6) Siehe (5) S. 2

(7) Siehe: Felder, Annemarie: Das Wesen des Dichters und der Dichtung bei Hugo von Hofmannsthal;
Naef, Karl J. Hugo von Hofmannsthal. Wesen und Werke;
Weischedel, Hanna. Hofmannsthals Auffassung vom Dichter und der Dichtung.

(8) Bauer, Sibylle. Hrsg. Hugo von Hofmannsthal (Darmstadt: Wissenschaftliche Büchergesellschaft, 1968) S. 8

(9) Siehe (5) S. 1

ANMERKUNGEN

(10) Althaus, Horst: Zwischen Republik und Monarchie. (München: Fink-Verlag, 1976) S. 81

(11) Althaus, Horst. Zwischen Republik und Monarchie. (München: Fink-Verlag, 1976) S. 82

(12) Martini, Fritz. Deutsche Literaturgeschichte. Stuttgart. Alfred Kröner, 1965 [14], S. 477

(13) Siehe auch das Gedicht "Welt und ich", GDI S. 141 (1893)

(14) Tarot, Rolf. Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur. (Tübingen: Niemeyer Verlag, 1970) S. 5

(15) Weischedel, Hanna. Hofmannsthals Auffassung vom Dichter und der Dichtung. (Dissertation, Tübingen: 1957) S. 51

(16) Hugo von Hofmannsthal - Edgar K. von Bebenburg. Briefwechsel. (Hrsg. Mary E. Gilbert. Frankfurt: 1966) S. 19

(17) Siehe (16) S. 19

(18) Siehe (16) S. 24

(19) Das Ergebnis dieses Bedürfnisses ist der Aufsatz "Poesie und Leben" (1896)

(20) Siehe (16) S. 32

(21) Rudolph, Hermann. Kulturkritik und konservative Revolution. (Tübingen: Niemeyer Verlag, 1971) S. 33

(22) Siehe (16) S. 52

(23) Strom als ein "Fließendes"! Die Begründung des "erstarrten" Lebens läßt auf die Antinomie von Sein und Werden schließen.

(24) Siehe auch RA III S. 373 über Poe.

(25) panta rhei = alles fließt (griechische Mythologie)

(26) Schischkoff, Georgi, Hrsg: Philosophisches Wörterbuch. (Stuttgart: Alfred Kröner, 1961[16])

(27) Der Titel bezieht sich nur auf die erste Strophe, s.a. GDI, S. 607 und nicht mehr auf die dritte, wo das Problem ästhetisch gelöst wird. "Ein Mensch, ein Ding, ein Traum".

(28) Der 2. Satz über das "Wirkliche" entzieht sich durch "Sollen" einer eindeutigen Interpretation.

(29) Zumindest bringt die Auseinandersetzung Hofmannsthal in die Nähe der "Weltverlorenheit". Als Argument dafür kann nur sein plötzliches "Verstummen" nach 1893 herangezogen werden. Von Hofmannsthal selbst wird der Zustand der "Weltverlorenheit" nirgends bestätigt.

(30) Zelinsky, Hartmut. Brahman und Basilik. Hugo von Hofmannsthals poetisches System. (München: Fink Verlag, 1974) S. 17

(31) Reales Leben = wirkliches Leben. Da Hofmannsthal unter dem wirklichen Leben ein unwirkliches Leben versteht (s. Kap. "Wirklichkeit"), muß hier eine 3. Dimension eingeführt werden, denn reales Leben ist auch nicht mit dem scheinhaften oder erstarrten gleichzusetzen.

(32) Siehe auch: Hugo v. Hofmannsthal - Leopold von Andrian. Briefwechsel. (Hrsg. Walter Perl. Frankfurt: 1968) z.B. S. 118

(33) Hugo von Hofmannsthal - Leopold von Andrian. Briefwechsel. (Hrsg. Walter Perl. Frankfurt: 1968) S. 91-93

(34) Die "steigende Tendenz" akkumuliert in dem völligen "Verstummen" 1899

(35) Kayser, Wolfgang. Das sprachliche Kunstwerk. (Bern und München, Francke: 1969) S. 335

(36) Siehe (35) S. 335

(37) Siehe (35) S. 335

(38) Thema der "Zeit" wird fast immer mitbehandelt

(39) Hugo von Hofmannsthal - Edgar K. von Bebenburg. Briefwechsel. (Hrsg. Mary E. Gilbert, Frankfurt: 1966) S. 65

(40) Siehe (33) S. 144

(41) Felder, Annemarie. Das Wesen des Dichters und der Dichtung bei Hugo von Hofmannsthal. (Dissertation Berlin: 1954)

(42) Z.B. "Treue" aus "Der Tor und der Tod" als sittliche Verknüpfung mit dem Leben

(43) Siehe (33) S. 157

(44) Diese meistens nicht belegte Behauptung ist m.E. auf K. Naefs Untersuchung zurückzuführen. Naef, Karl J. Hugo von Hofmannsthal. Wesen und Werke. (Zürich und Leipzig: 1938)

(45) Rudolph, Hermann. Kulturkritik und konservative Revolution. (Tübingen: Niemeyer Verlag, 1971) S. 42. Rudolph sagt allerdings, daß Hofmannsthal erst jetzt in den Zustand der "Weltverlorenheit" verfällt.

(46) Siehe auch dichterische Äußerungsfähigkeit der Jahre 1894-96, die Rudolphs Behauptung widersprechen, daß Hofmannsthal erst jetzt in den Zustand der "Weltverlorenheit" verfällt.

(47) Felder, Annemarie. Das Wesen des Dichters und der Dichtung bei Hugo von Hofmannsthal. (Dissertation Berlin: 1954) S. 128

(48) Meyer-Wendt, Hans Jürgen. Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches. (Heidelberg: Quelle und Meyer Verlag, 1973) S. 132

(49) Z.B. Hugo von Hofmannsthal - Leopold von Andrian. Briefwechsel. (Hrsg. Walter Perl. Frankfurt: 1968) S. 99

(50) Siehe Aufsatz "Poesie und Leben": ein Gedicht gibt sich nur "einmal" her. (RA I, S. 19)

(51) Stern, Martin: "Hofmannsthal Wirklichkeit". In Hofmannsthal-Forschungen I. Im Auftrag der Hofmannsthal Gesellschaft (Basel: 1971) S. 8

(52) Hugo von Hofmannsthal - Leopold von Andrian. Briefwechsel. (Hrsg. Walter Perl. Frankfurt: 1968) S. 144

(53) Brockhaus Enzyklopädie (Wiesbaden: F.A. Brockhaus, 1974) Band 5, S. 483

(54) Siehe (53)

(55) In dem Zitat RA III, S. 452 wurde folgende Stelle ausgelassen. "Richtig: jeden Übergang und insbesondere alle unterirdischen Übergänge für möglich zu halten". Der Begriff des "Überganges" läßt sich in diesem Zusammenhang nicht deuten. Er kann aber als Übergang von einer (sich auflösenden) harmonischen Welt zur anderen (sich bildenden) begriffen werden. Siehe auch RA II, S. 44

(56) Siehe "Buch der Freunde"

(57) Goldschmit, Rudolf. Hugo von Hofmannsthal. (Hannover: Friedel Verlag, 1968) S. 36

(58) Hugo von Hofmannsthal - Leopold von Andrian. Briefwechsel. (Hrsg. Walter Perl. Frankfurt: 1968) S. 161

(59) Hugo von Hofmannsthal - Richard Strauß. Briefwechsel. Im Auftrag von Franz und Alice Strauß. Hrsg. W. Schuh. (Zürich: 1964^3) S. 54

(60) Siehe (57) S. 42

(61) Horst Althaus weist auf Einzelheiten dieser seigneurialen Ordnung hin: Der in Hofmannsthals Dichtung vorherrschend zugrunde liegende feudalistische Erwerbsprozeß, der den Menschen von der Nutznießung der Rente, der leidlichen Abhängigkeit wie auch dem widerstandslosen Ausgeliefertsein an die seigneuriale Ordnung selber formt und das ganze Spektrum dazwischenliegender, ökonomisch genau auszumachender Existenzbedingungen zeigt, tritt hier in den Formen des geistlichen Spiels und der Komödie zu Tage; er wird parodiert, glossiert, auf jeden Fall trotz eingeschobener Vorbehalte verherrlicht.

(62) Warnach: Hofmannsthals Weg zur Geschichte in Bauer, Sibylle. Hrsg. Hugo von Hofmannsthal. (Darmstadt: Wissenschaftliche Büchergesellschaft, 1968) S. 159

(63) Siehe (57) S. 59

(64) Siehe (57) S. 59

(65) Hofmannsthal weist in den Anmerkungen "zu 'Die Frau ohne Schatten'" (DV, S. 352) darauf hin, daß das "blitzende Schwert", das Barak aus der Luft in die Hand stürzt, als das Eingreifen "höherer Mächte" (DV, S. 384) zu verstehen ist.

(66) Hugo von Hofmannsthal - Leopold von Andrian. Briefwechsel. (Hrsg. Walter Perl, Frankfurt: 1968) S. 290/291

(67) Siehe (66) S. 240

(68) Martini, Fritz. Deutsche Literaturgeschichte. (Stuttgart: Alfred Kröner, 1965[14]) S. 534

(69) In dem Vortrag "Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation" (1926) sagt Hofmannsthal, daß das Chaos mit den aufklärenden Tendenzen der Reformation und Renaissance begann.

(70) Althaus, Horst: Zwischen Republik und Monarchie. (München: Fink Verlag, 1976) S. 103

(71) die besonders im "Rosenkavalier" verherrlicht wird

(72) Hugo von Hofmannsthal - Richard Strauß. Briefwechsel. Im Auftrag von Franz und Alice Strauß. Hrsg. W. Schuh. (Zürich: 1964[3]) S. 587

(73) z.B. "verarmter Adel", der die Tochter aus Mangel an Geld in Jungenkleidern herumlaufen läßt.

(74) Siehe (72) S. 640

(75) Siehe (72) S. 625

(76) Siehe (72) S. 640

(77) Siehe (72) S. 605

(78) Rey, William. 'Tragik und Verklärung des Geistes in Hofmannsthals "Der Turm".' In Sibylle Bauer. Hrsg. Hugo von Hofmannsthal. (Darmstadt: Wissenschaftliche Büchergesellschaft, 1968) S. 453

(79) s.a. Aufzeichnungen,RA III, S. 626, wo Hofmannsthal sagt, daß er das Reale "ausweichend" übersah.

(80) Schischkoff, Georgi. Hrsg.: Philosophisches Wörterbuch. (Stuttgart: Alfred Kröner, 1961[16])

(81) oder auch nicht, wenn man an den Nationalsozialismus denkt

(82) Es ist wahrscheinlicher, daß die 2. Fassung auf Reinhardts Anregung hin entstand. Siehe auch Brief vom 24.6.26 Hofmannsthal an Andrian.

Bibliographie

Textausgaben:

von Hofmannsthal, Hugo. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hrsg. Bernd Schoeller, Frankfurt: Fischer Taschenbuch-Verlag, 1979

Gedichte Dramen I 1891 - 1898
Dramen II 1892 - 1905
Dramen III 1893 - 1927
Dramen IV Lustspiele
Dramen V Operndichtungen
Dramen VI Ballette Pantomimen Bearbeitungen Untersuchungen
Erzählungen Erfundene Gespräche und Briefe Reisen
Reden und Aufsätze I
Reden und Aufsätze II
Reden und Aufsätze III

Briefe:
Briefe I 1890 - 1901, Berlin: 1935
Briefe II 1900 - 1909, Wien: 1937

Hugo von Hofmannsthal - Leopold von Andrian. Briefwechsel. Hrsg. Walter Perl, Frankfurt: 1968

Hugo von Hofmannsthal - Eberhardt von Bodenhausen. Briefe der Freundschaft. Hrsg. Dora Freifrau von Bodenhausen. o.O. 1953

Hugo von Hofmannsthal - Rudolf Borchardt. Briefwechsel. Hrsg. M.L. Borchardt und Herbert Steiner. Frankfurt, 1954.

Hugo von Hofmannsthal - Carl J. Burckardt. Briefwechsel. Hrsg. Carl J. Burckardt. Frankfurt, 1958.

Hugo von Hofmannsthal - Stefan George. Briefwechsel. Hrsg. Robert Böhringer. München, 1953.

Hugo von Hofmannsthal - Edgar K. von Bebenburg. Briefwechsel. Hrsg. Mary E. Gilbert. Frankfurt, 1966

Hugo von Hofmannsthal - Helene von Nostiz. Briefwechsel. Hrsg. Oswalt von Nostiz. Frankfurt, 1965.

Hugo von Hofmannsthal - Arthur Schnitzler. Briefwechsel. Hrsg. Therese Nickel und Heinrich Schnitzler, Frankfurt, 1964.

Hugo von Hofmannsthal - Richard Strauß. Briefwechsel. Im Auftrag von Franz und Alice Strauß. Hrsg. W. Schuh. Zürich, 1970.

Hugo von Hofmannsthal - Hans Carossa. "Briefwechsel 1907-1929". Die neue Rundschau, 71 (1960), S. 357-409.

Bibliographie

Sekundärliteratur:

Alewyn, Richard. Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht Verlag, 1967[4].

Althaus, Horst. Zwischen Republik und Monarchie. München: Fink-Verlag, 1976

Bauer, Sibylle. Hrsg. Hugo von Hofmannsthal. Darmstadt: Wissenschaftliche Büchergesellschaft, 1968

Baumann, Gerhart. "Hugo von Hofmannsthal. Betrachtungen zu seiner dramatischen Dichtung". Der Deutschunterricht, 5 (1953), S. 36-56

Baumann, Gerhart. Rudolf Kassner - Hugo von Hofmannsthal. Kreuzwege des Geistes. Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1964.

Baumann, Gerhart. Vereinigungen: Versuche zu neuerer Dichtung. München: Fink Verlag, 1972.

Böschenstein, Bernhard. "Der junge Hofmannsthal heute - das Erbe einer Erbschaft". Etudes, 29 (1974) S. 154-169.

Brecht, Walter. "Hugo von Hofmannsthal". Deutsche Rundschau, 56 (1930), S. 205-221.

Brecht, Walter. "Hugo von Hofmannsthals 'Ad me ipsum' und seine Bedeutung". Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1930, S. 319-353.

Brinkmann, Richard. "Hofmannsthal und die Sprache". DVjs, 35 (1961), S. 69-95

Broch, Hermann. "Hugo von Hofmannsthal und seine Zeit". Gesammelte Werke, Bd. 6, Essays I. Zürich: 1955 S. 43-181

Curtius, Ernst Robert. Kritische Essays zur europäischen Literatur. Bern: 1954, S. 117-122.

Emrich, Wilhelm. "Dichtung und politischer Mythos". Geist und Widergeist. Frankfurt: 1965, S.78-96

Erken, Günther. Hofmannsthals dramatischer Stil. Tübingen: Niemeyer, 1967

Exner, Richard. "Erinnerung - welch ein merkwürdiges Wort: Gedanken zur autobiographischen Prosadichtung Hugo von Hofmannsthals". Modern Austrian Literature, Vol. 7 (1974), S. 152-171

Felder, Annemarie. Das Wesen des Dichters und der Dichtung bei Hugo von Hofmannsthal. Dissertation Berlin: 1954.

Fiechtner, Helmut. Hrsg. Die Gestalt des Dichters im Spiegel der Freunde. Wien: Humbold Verlag, 1949

Gerke, Ernst Otto. Das Essay als Kunstform bei Hugo von Hofmannsthal. Lübeck und Hamburg: Matthiesen Verlag, 1970.

Hamburger, Michael. Hugo von Hofmannsthal. Zwei Studien. Göttingen, 1964.

Haupt, Jürgen. Konstellationen Hugo von Hofmannsthals. Salzburg: Residenz Verlag, 1970.

Höch, Wilhelm. "Berührung der Sphären im Gespräch". Deutsche Rundschau, 90 (1964), S. 48-54

Hoppe, Manfred. Literatentum, Magie und Mystik im Frühwerk Hugo von Hofmannsthals. Berlin: Walter de Gruyter Verlag, 1968.

Jàszi, Andrew. "Die Idee des Lebens in Hofmannsthals Jugendwerk 1890 - 1900". German Review, 24 (1949) S. 81-107

Kayser, Wolfgang. Die Wahrheit der Dichter. Hamburg Rowohlt Verlag, 1959

Kern, Peter. <u>Zur Gedankenwelt des späten Hofmannsthal.</u> Heidelberg: 1969.

Kobel, Erwin. <u>Hugo von Hofmannsthal</u>. Berlin: Walter de Gruyter Verlag, 1970.

Koch, Franz. "Hofmannsthals Lebens- und Weltgefühl". <u>Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts</u>, 1930 S. 257-290.

Lorenz, Peter. "'Aufzeichnung' Wie sich der Dichter selbst deutet". <u>Echo der Zeit</u>, 6.12.59.

Lüders, Detlev. "Die 'Ordnung der Dinge'". <u>Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts</u>, 1974, S. 372-374.

Metzler, Werner. <u>Ursprung und Krise von Hofmannsthals Mystik</u>. München: Berstadt Verlag, 1956.

Michelsen, Peter. "Zeit und Bindung". <u>Euphorion</u>, 68 (1974) S. 270-285.

Meyer-Wendt, Hans Jürgen. <u>Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches.</u> Heidelberg: Quelle und Meyer Verlag, 1973

Naef, Karl J. <u>Hugo von Hofmannsthal. Wesen und Werke.</u> Zürich und Leipzig: 1938.

Nägele, Rainer. "Die Sprachkrise und ihr dichterischer Ausdruck bei Hofmannsthal." <u>German Quarterly</u>, 43 (1970), S. 720-732.

Naumann, Walter. "Drei Wege der Erlösung in Hofmannsthals Werken." <u>Germanic Review</u>, 1944.

Naumann, Walter. "Hofmannsthals Auffassung von seiner Sendung als Dichter. <u>"Monatshefte für den Deutschunterricht</u>, 1947, S. 184-187

Perl, Walter. <u>Das lyrische Jugendwerk Hugo von Hofmannsthals</u>. Lübeck: Mathiesen Verlag, 1967[2].

Pestalozzi, Karl. Sprachskepsis und Sprachmagie im Werk des jungen Hofmannsthals. Zürich: Atlantis Verlag, 1958.

Pickerodt, Gerhart. Hofmannsthals Dramen. Kritik ihres historischen Gehalts. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1968.

Porter, Michael. "Elements of Hofmannsthals Lyric Style." MAL, 7 (1974), S.87-108

Porter, Michael. "Hugo von Hofmannsthals Tor und Tod. The Poet as a fool." MAL, 5 (1972), S. 14-29

Prang, Helmut. "Der moderne Dichter und das arme Wort." GRM, 38 (1957), S. 130-145.

Reich-Raniki, Marcel. "Hofmannsthal in seinen Briefen." NRs, 85 (1974), S. 138-154.

Requadt, Paul. "Sprachverleugnung und Mantelsymbolik im Werke Hofmannsthals." DVjs, 29 (1955), S. 255-283.

Resch, Margit. "Das Symbol als Prozess bei Hugo von Hofmannsthal." Forum Academicum (1980)

Rey, William. "Die Drohung der Zeit in Hofmannsthals Frühwerk." Euphorion, 48 (1954), S.280-310.

Rey, William. "Dichter und Abenteurer bei Hugo von Hofmannsthal." Euphorion, 49 (1955), S. 56-70.

Rey, William. "'Gebet Zeugnis: ich war da'. Die Gestalt Hofmannsthals in Bericht und Forschung." Euphorion L/4, (1956), S. 443-478.

Ritter, Ellen. "Über den Begriff der Präexistenz bei Hugo von Hofmannsthal." GRM, 22 (1972), S. 197-200.

Rudolph, Hermann. Kulturkritik und konservative Revolution. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1971.

Schaeder, Grete. "Hugo von Hofmannsthals Weg zur Tragödie. Die drei Stufen der Turm Dichtung." DVjs, 23 (1949), S. 306-350.

Schäfer-Weis, Dorothea. "Auf der Suche nach der verlorenen Einheit." GGA, 224 (1972), S. 120-137

Schwalbe, Jürgen. Sprache und Gebärde im Werk Hugo von Hofmannsthals. Freiburg: Schwarz Verlag, 1971. (=Studium zur Sprache und Literatur Bd. II).

Steffen, Hans. "Wahre Sprachliebe ist nicht möglich ohne Sprachverletzung." GRM, 24 (1974), S.430-445.

Steffen, Hans. "Das sich selbst erlebende Ich." Schiller Jahrbuch 18 (1974/75) S. 506-520.

Stern, Martin. "Wann entstand und spielt "Der Schwierige"? Jb. DSG, 23 (1979), S.350-365.

Tarot, Rolf. Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1970.

Usiger, Fritz. "Der Dichter und die Dinge". Geist und Gestalt. Dessau: Karl Rauch Verlag, 1941, S.135-160.

Warnach, Walter. "Hugo von Hofmannsthal. Sein Weg von Mythos und Magie zur Wirklichkeit der Geschichte." Wort und Wahrheit, 9 (1954), S. 360.

Weischedel, Hanna. Hofmannsthals Auffassung vom Dichter und der Dichtung. Dissertation, Tübingen: 1957.

Weischedel, Hanna. "Hofmannsthal Forschung 1945-1958 ." DVjs, 33 (1959), S.63-103

Wirth, Peter. "Rolle und Funktion des Ich's im Frühwerk Hofmannsthals." Symposium, 25 (1971), S. 280-303.

Wunberg, Gotthart. Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie als dichterische Struktur. Stuttgart: Kohlhammer, 1965.

Zelinsky, Hartmut. Brahman und Basilik. Hugo von Hofmannsthals poetisches System. München: Fink Verlag, 1974 (=Münchener Germanistische Beiträge 13)

BIBLIOGRAPHIE

Sonstiges:

Hofmannsthal - Forschungen I. Im Auftrag der Hofmannsthal Gesellschaft. Basel: 1971.

Hofmannsthal - Forschungen II.Im Auftrag der Hofmannsthal Gesellschaft. Freiburg: 1974.

Brockhaus Enzyklopädie (Wiesbaden: F.A. Brockhaus, 1974)

Frenzel, Herbert und Elisabeth. Daten deutscher Dichtung, Band II, Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1969[5]

Goldschmit, Rudolf. H. v. Hofmannsthal. Hannover: Friedel Verlag, 1968

Martini, Fritz. Deutsche Literaturgeschichte. Stuttgart: Alfred Kröner, 1965[14]

Schischkoff, Georgi, Hrsg: Philosophisches Wörterbuch. Stuttgart: Alfred Kröner, 1961[16]

Wilpert, Gero von. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Alfred Kröner, 1964[4]